BIANCO E NERO

RASSEGNA BIMESTRALE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E DELLO SPETTACOLO

Le mostre e i festival di Venezia - Pesaro - Berlino - San Sebastiano - Karlovy Vary - Cracovia - Salisburgo ❊ Incontro con Alexander Kluge ❊ Cinema e televisione: artificio e natura ❊ Cinema e grafica ❊ Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer (II parte) ❊ Saggi - Note - Recensioni - Libri.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Anno XXIX - numero 9-10 - settembre - ottobre 1968

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna bimestrale di studi cinematografici e dello spettacolo

Anno XXIX
n. 9-10

settembre - ottobre 1968

Direttore
Floris L. Ammannati
Condirettore responsabile
Leonardo Fioravanti

Redattore capo
Giacomo Gambetti

Direzione e Redazione
Via Antonio Musa 15, Roma, 00161, tel. 858030.
Redazione milanese: via Ruggero di Lauria 12/b, Milano, tel. 315163.

Amministrazione
Società Gestioni Editoriali a r.l., Via Antonio Musa 15, Roma, 00161, tel. 858.030. C/C post. 1/54528.

Abbonamenti
Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. Si collabora soltanto su invito. I manoscritti e le foto, pubblicati o no, non si restituiscono. Autorizzazione n. 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche - Roma - Distribuzione esclusiva: Centro Librario Italiano, Via Ruggero Bonghi 11/B, Roma 00184.

Notiziario

La produzione di gruppo

I fratelli Paolo e Vittorio Taviani che stanno girando nel Lazio *Sotto il segno dello Scorpione*, hanno dichiarato che il loro film, di cui sono protagonisti Lucia Bosè e Gian Maria Volontè, è una « produzione di gruppo » a cui prendono parte gli attori e i tecnici al di fuori del consueto sistema di lavorazione. Il gruppo di lavoro così costituito è appoggiato dall'Ager Film che ha assunto l'impegno della realizzazione. « Con questo film » — hanno precisato i Taviani — ci impegnamo a far sì che il lavoro del cinema sia concepito come lavoro culturale (tematica, realizzazione e presentazione allo spettatore) fuori dalle strutture che mettono il cinema al servizio del sistema di « manipolazione ». Il nostro è un film — essi hanno aggiunto — di notevole impegno produttivo, in quanto vi partecipano circa quaranta attori, e svolge una storia che richiede dodici settimane di riprese che vengono effettuate in ambienti al di fuori dell'usuale, tra cui la costruzione di un complesso di abitazioni della più antica civiltà mediterranea, antecedente a Roma. *Sotto il segno dello Scorpione* è la storia dell'incontro e dello scontro tra due comunità a livello elementare di civiltà: la storia viene svolta in forma di apologo, per quello che è il significato che gli sviluppi di essa e le sue conclusioni assumono al giorno d'oggi. Una delle due comunità è scampata alla distruzione abbandonando quella che era la sua sede e propone all'altra di far fronte comune in una terra sicura. Il conflitto scoppia inevitabile e la nuova comunità che sorge dal conflitto affronterà su nuove terre il lavoro di costruzione della civiltà. (*Cinepress*)

Amleto-Harris

Richard Harris prepara per l'inverno prossimo un *Amleto* per le scene inglesi. La distribuzione prevede lo stessò Harris come Amleto, Faye Dunaway come Ofelia, Trevor Howard come Re Claudio, Margaret Leighton come la regina Gertrude. È ben inteso che Richard Harris si riserva per sé la regia e la creazione dei costumi. « Con questo eccezionale spettacolo » — ha dichiarato l'estroso attore, che negli ultimi tempi ha dato molto da fare ai produttori cinematografici di mezzo mondo per il suo carattere bizzarro — « mi toglierò di dosso il disgusto per il cinema ». (*Cinepress*)

La campagna contro la violenza

Secondo un'inchiesta realizzata nel quadro della campagna contro la violenza, che viene attuata dopo le uccisioni di Martin Luther King e Robert Kennedy, in 6 settimane sono stati commessi alla TV americana ben 327 atti violenti. Di questi atti 162 si sono avuti un sabato sera, nel momento reputato « per il pubblico familiare ». Ma cosa ancor più sorprendente, le trasmissioni più violente si collocano tra le 19,30 e le 21, nel periodo di tempo in cui 26,7 milioni di bambini si trovano davanti ai televisori. (*Cinepress*)

Acceso in USA il dibattito sulla violenza nel cinema

Finché film come *Gangster Story* continuano a mietere successi è quanto mai improbabile che produttori e registi si decidano ad abolire la violenze delle loro opere. Questo è uno dei punti di vista espressi nel « dibattito sulla violenza », che caratterizza il mondo del cinema e della televisione in America, soprattutto dopo l'uccisione di Robert Kennedy. Il primo film americano, *The Great Train Robbery*, era un film di violenza, con la rapina a un treno. Da allora, non vi sono stati western, film di guerra, gialli, pellicole storiche e bibliche, anche commedie e storie d'amore, senza violenza. Perfino nei film di Charlot c'era la violenza. Ci sarebbe quindi da chiedersi perché, dopo tanti anni di violenza nel cinema, proprio adesso si facciano tante polemiche.

Molti dirigenti di Hollywood, richiesti di un commento sulla questione, fanno riferimento alla dichiarazione di Jack Valenti, presidente dell'associazione dei produttori. Nel documento, Valenti allude « a un sistema volontario di divieti che viene studiato dall'industria, in modo da proibire ai giovani, secondo una graduatoria di età, i film dove sono il sesso e la violenza ». Valenti assicura inoltre che le compagnie aderenti alla sua associazione « intendevano esaminare con maggiore attenzione il contenuto dei loro film ».

Un funzionario della Warner Bros. ha dichiarato: « È ridicolo gettare sul cinema e la televisione la responsabilità dei disordini e delle violenze nella vita sociale. I mali della società non esistono per colpa di Hollywood. Le tragedie greche e di Shakespeare sono piene di violenza, ma nessuno pensa di censurarle ».

Il produttore indipendente Robert Lippert deplora la violenza, ma non crede che diminuirà nei prossimi film: « non ho prove che un film dove la violenza abbia una giustificazione nella vicenda abbia indotto qualcuno a commettere un delitto della stessa natura. E nessuna ragazza è mai stata rovinata da un libro. Così nessun ragazzo è mai stato rovinato da un western o da un film di guerra ». « I produttori cercano a parole di accontentare la comunità offesa, ma non intendono veramente ridurre la violenza ». Questo il parere di Lippert, mentre Clark Ramsey, alto funzionario della MGM, afferma: « tutti abbiamo i nostri punti di vista personali sui rapporti tra cinema e violenza. Noi riconosciamo l'importanza e il valore della nostra responsabilità verso il pubblico. Stiamo ora riesaminando il materiale in preparazione ».

Infine Warren Beatty, l'eroe di *Gangster Story*, aveva già espresso qualche giorno fa la sua opposizione a queste critiche alla violenza, a questa forma di censura « inopportuna ora come prima ». Volersela prendere con la violenza nel cinema, ha detto Beatty, significa voler distogliere l'attenzione dai problemi seri come il Vietnam e i ghetti negri.

Convegno della critica cinematografica

Il consiglio direttivo del sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani, nella sua ultima riunione, ha stabilito che il convegno della critica cinematografica si svolga nella seconda metà di ottobre. Giulio Cesare Castello è stato incaricato del coordinamento delle relazioni affidate a critici soci del sindacato.

Marcel L'Herbier presidente onorario della cineteca francese

Marcel L'Herbier, regista ed ex presidente della cineteca francese, è stato nominato presidente onorario dell'ente, su iniziativa del segretario generale Henri Langlois. La nomina è stata approvata all'unanimità dal consiglio d'amministrazione, « in ragione dei servizi resi da L'Herbier alla cineteca francese ».

Censura cinematografica in Francia: più liberale?

La censura cinematografica in Francia potrebbe divenire, in un prossimo futuro, più « liberale », se non addirittura scomparire: niente è ancora deciso, ma si conferma che negli ambienti ufficiali interessati una liberalizzazione dell'espressone cinematografica è allo studio.

La richiesta dell'abolizione della censura cinematografica non è una novità. Ultimi a chiederla, in ordine di tempo, sono stati i registi, riuniti in occasione degli avvenimenti di maggio sotto l'egida degli « stati generali », ed i gestori raggruppati nel « comitato permanente ». Entrambi ritenevano che un pubblico adulto al quale è affidato, tra l'altro, il compito di eleggere i governanti, è in grado di assumere le proprie responsabilità morali e pubbliche.

In precedenza, nel 1966, si erano già avute violente polemiche sulla censura in occasione dell'affare della *Religieuse.* Produttori, distributori e gestori avevano votato una mozione nella quale chiedevano l'abrogazione dell'attuale decreto sulla censura. Essi si dichiaravano soprattutto contrari al fatto che « la commissione di censura è diventata dal 1961 puramente consultiva, e la decisione è lasciata interamente nelle mani del ministero dell'informazione ». Il film *La religieuse,* tratto dal romanzo di Diderot, era stato vietato, come si ricorderà, per decisione personale del ministro dell'informazione (allora Yvon Bourges) nonostante il parere contrario della commissione di censura.

Tale organismo è tuttora composto di 24 membri designati più o meno direttamente dal governo. Il presidente è proposto dal ministro dell'informazione ed in caso di parità dei voti il suo è decisivo. Il ministro dell'informazione designa altri sette membri tra le personalità delle professioni cinematografiche ed altri tre membri in rappresentanza dell'unione nazionale delle associazioni familiari, dell'alto comitato per la gioventù e dell'associazione dei sindaci di Francia. Gli altri dodici membri sono designati rispettivamente da differenti ministeri e scelti tra funzionari, psicologi, educatori, magistrati, medici.

Compito della commissione è di dare un « giudizio preventivo » prima della ripresa del film e, dopo aver preso visione dell'opera, di emettere un giudizio in proposito. È poi il ministro dell'informazione a concedere il « visto di controllo » che autorizza la proiezione del film.

Diminuisce in Italia la spesa per il cinema

Tutte le componenti del mercato cinematografico denunciano una flessione nel 1967: gli incassi delle sale sono scesi a 164,3 miliardi rispetto ai 165,3 miliardi del 1966, il numero delle rappresentazioni è calato da 2 milioni a 1 milione e 929 mila, quello

dei biglietti venduti da 632 milioni a 569 milioni, in cifre tonde. Quest'ultimo dato è il sintomo più grave della delicata congiuntura. Dalla punta più alta di 820 milioni registrata nel 1955, si è avuta una perdita secca di oltre 250 milioni di spettatori paganti, nonostante l'incremento naturale e il migliorato tenore di vita della popolazione.

Il direttore generale della SIAE, nel fornire questi dati nell'annuale relazione sullo spettacolo in Italia, osserva che la diminuzione della spesa per il cinematografo si è registrata nonostante il rialzo del prezzo dei biglietti e gli alleggerimenti fiscali concessi all'esercizio per la proiezione di film nazionali. Non ci sarebbe stato nulla di allarmante o di insolito, se l'aumento dei prezzi avesse seguito e anche superato il costo della vita e il valore della moneta, in fase di espansione del consumo — sottolinea il dott. Ciampi —, ma il fenomeno attualmente è innaturale, in rapporto all'andamento sfavorevole del mercato. Se la domanda diminuisce così come continua a diminuire (e la diminuzione è in realtà maggiore di quella che appare perché la popolazione è in costante aumento), i prezzi non dovrebbero salire e tanto meno superare le variazioni del costo della vita.

Se il cinema ha perduto la sua forza di espansione nelle sale — continua la relazione — ha raggiunto, come tipo di spettacolo, una popolarità che non ha mai avuto nel passato. L'indice di gradimento dello spettacolo teletrasmesso è fra i più alti. Si calcola in media che circa 8 milioni di spettatori assistono alla trasmissione di ciascun film di lungometraggio. Per talune trasmissioni speciali si sono registrate punte più alte, sino a 14 milioni di spettatori serali.

Questi pochi dati attestano che l'immenso sviluppo della televisione non ha colpito il consumo dello spettacolo cinematografico in sé, ma lo ha semplicemente trasformato in spettacolo casalingo, quasi quotidiano, a titolo gratuito o semigratuito.

È probabile che in prosieguo di tempo la televisione e gli altri fattori concorrenziali attenueranno la loro influenza, ma il cinematografo nelle sale difficilmente riprenderà il suo primato popolare e dovrà dividere con il teatro e gli altri spettacoli un ruolo secondario.

Nonostante la flessione in corso, il mercato cinematografico italiano conserva, in Europa, il primo posto assoluto per quantità di spettatori, per volume di incassi, per numero di sale e per produzione di film. Negli altri paesi la parabola discendente è stata ancora più rapida, sotto i colpi di ariete della televisione, della concorrenza dei nuovi svaghi e divertimenti e di diverse forme di impiego del tempo libero.

Secondo i dati più aggiornati, in Inghilterra gli spettatori si sono ridotti a 280 milioni da circa 1 miliardo e mezzo del 1947, in Germania da oltre 800 sono scesi a 255 milioni, in Francia sono al di sotto dei 220 milioni.

L'elevato ritmo della produzione nazionale di film è stato uno dei fattori determinanti della minore contrazione del consumo in Italia. La produzione dei film nazionali ammessi alla programmazione obbligatoria è salita a quota 254 nel 1967 rispetto ai 240 film del 1966. Lo sforzo produttivo dell'industria italiana continua senza tregua, mentre la Francia ha prodotto, nello scorso anno, 120 film, la Germania occidentale 130 e l'Inghilterra 75. Il numero dei film prodotti in Italia, anche se comprende talune pellicole di scarso impegno artistico e finanziario e di limitata circolazione,

è assolutamente sproporzionato rispetto alle risorse del mercato interno e alla domanda dei mercati esteri.

Quest'inflazione produttiva — continua la relazione del direttore generale della SIAE — è causa non ultima della crisi di talune aziende, se si considera che ogni anno sono immessi nel mercato italiano circa 500 nuovi film, tra italiani e stranieri, che si aggiungono a quelli già in circolazione.

Nel 1967 i film nuovi sono stati 508 rispetto ai 466 del 1966. Tra il 1966 e il 1967, la circolazione complessiva è diminuita di 50 film; mentre i nazionali sono aumentati di 126 unità, gli stranieri si sono ridotti a 4.669 unità. Nello scorso anno, hanno circolato, nelle sale cinematografiche italiane 7.529 film, di cui 1.733 italiani, 1.127 in coproduzione e 2.987 americani, che esercitano una minore influenza sul mercato, evidentemente per effetto delle provvidenze a favore della produzione nazionale.

La quota di rendimento del film americano sulla spesa del pubblico si è ridotta al 33,7 per cento nel 1967, rispetto al 58,9 per cento del 1957 e alla quota ancora più elevata del 67,3 per cento del 1950.

L'inflazione dei film in circolazione e la contrazione del mercato interno non sono senza ripercussioni sul rendimento medio dei film, sia nazionali che stranieri.

I film nazionali e quelli assimilati di coproduzione hanno assorbito complessivamente il 51,9 per cento della spesa del pubblico rispetto al 53,9 per cento del 1966.

Le percentuali relative alla nuova produzione uscita nel 1967 pongono in più chiara evidenza l'incidenza dei film nazionali sul mercato interno. I nuovi film nazionali e di coproduzione proiettati per la prima volta in pubblico nel 1967 assorbono da soli il 24,6 per cento (e cioè lire 40,3 miliardi) della spesa totale del pubblico e il 53 della spesa per nuovi film.

Dei 40,3 miliardi di lire che corrispondono alla spesa sostenuta dal pubblico per le programmazioni di nuovi film nazionali e di coproduzione nel 1967, 21,7 miliardi di lire spettano ai soli film nazionali (28,6 per cento di tutti i nuovi film ed il 13,2 per cento della spesa totale del pubblico) e 18,6 miliardi ai film di coproduzione (il 24,5 per cento dell'incasso dei nuovi film e l'11,4 per cento del totale della spesa del pubblico).

Tra i film di coproduzione primeggiano i nuovi film di coproduzione italo-francese ed italo-spagnola che assorbono, rispettivamente, il 36 per cento ed il 42,9 per cento degli incassi totali dei nuovi film di coproduzione.

Oltre all'inflazione produttiva — continua la relazione — l'altro aspetto contrastante del mercato è quello di una offerta esuberante degli spettacoli, nonostante il regresso della domanda. Il numero delle giornate di spettacolo è elevato, così come è elevato il numero delle sale cinematografiche, che determina un eccessivo frazionamento.

Il movimento di recessione dello spettacolo cinematografico non si è arrestato nel primo semestre di quest'anno, sebbene la corsa all'aumento dei prezzi proceda a ritmo più rallentato e la diminuzione degli spettatori sia leggermente inferiore a quella riscontrata nello stesso periodo del 1967.

Non vi è dubbio — conclude il direttore generale della SIAE — che la qualità della programmazione costituisce un elemento determinante per l'aumento delle frequenze, specialmente nelle prime visioni, ma il maggiore afflusso di spettatori non dovrebbe determinare, come si verifica puntualmente, il rialzo dei prezzi. Sono i

prezzi elevati delle prime visioni, nelle grandi città, che si irradiano sulle seconde e terze visioni e si riflettono negativamente sull'intero mercato, ad allontanare dalle sale quel pubblico popolare che costituisce il maggiore sostegno dello spettacolo cinematografico.

Istituito dallo Stabile di Torino un corso di formazione dell'attore

Un « *corso di formazione dell'attore* » si svolgerà durante il prossimo anno teatrale presso lo Stabile di Torino. Il bando, che è stato diramato in questi giorni. precisa che il Corso si dividerà in due sezioni (la prima dal 20 ottobre al 20 dicembre 1968, la seconda dal 20 gennaio al 20 aprile 1969) e che la partecipazione sarà inizialmente limitata ad un massimo di 10 elementi di ambo i sessi, scelti fra i candidati residenti nella città di Torino, nella regione piemontese e nella Valle d'Aosta. L'età minima per l'ammissione è stata fissata a 18 anni; quella massima a 23.

Il corso non vuole essere una tradizionale scuola, bensì un moderno laboratorio di esercitazione e di ricerca; esso infatti, come precisa il bando, « sarà impostato sul principio del lavoro di "gruppo", con la più ampia autonomia di ricerca e di scelta e riguarderà specificatamente la formazione culturale, tecnica ed artistica dell'attore, nelle varie componenti dello spettacolo e nei rapporti con la società d'oggi ».

Il corso, che avrà la sua sede in via Rossini 8, si articolerà in lezioni teoriche ed esercitazioni pratiche ed in 5 principali sezioni di lavoro: metodologia del linguaggio scenico; forme e tecniche interpretative moderne; psicotecnica e sociologia dello spettacolo; pratica e organizzazione teatrale; animazione culturale di « gruppo ».

Il Teatro Stabile si riserverà un diritto di opzione per 2 stagioni sugli allievi che avranno terminato con maggior profitto il corso.

I giovani che desiderano partecipare al corso dovranno presentare domanda entro il 15 settembre alla Direzione del Teatro Stabile utilizzando l'apposito modulo annesso al bando in distribuzione presso la Segreteria del Teatro in via Bogino 8.

Richard Lester ha cominciato La stanza di soggiorno

Richard Lester, il regista dei « Beatles » e del film *The Knack* (*Non tutti ce l'hanno*), ha dato il via a Londra alle riprese del suo nuovo film, *The Sitting Room* (*La danza da soggiorno*); interpreti principali sono Rita Tushingham e Sir Ralph Richardson.

Il film, tratto da un'omonima commedia di successo, è ambientato nei giorni successivi ad un terzo ed ipotetico conflitto mondiale. Le persone che sopravvivono alla terrificante guerra nucleare si trasformeranno in oggetti, in stanze da letto, da soggiorno e così via.

Dalton Trumbo debutta nella regia cinematografica

Uno dei libri più antimilitaristi della letteratura americana, *Johnny Got His Gun* di Dalton Trumbo, sarà portato sullo schermo dallo stesso Trumbo in collaborazione con una società produttrice. Trumbo farà per l'occasione il suo esordio come regista. Il film, che descrive la vita di un mutilato della prima guerra mon-

diale, fu pubblicato nel 1939, tre giorni prima dello scoppio della seconda guerra. Nel 1964 Trumbo si era accordato con Luis Buñuel per farne un film e aveva anche scritto la sceneggiatura, ma il progetto andò a monte. La vicenda del film sarà ambientata, come nel libro, durante la prima guerra. « Allora — ha detto Trumbo — la gente ballava di gioia per le strade perché la guerra era stata dichiarata. Con la seconda guerra non fu così ». Le riprese cominceranno a gennaio dell'anno prossimo. Non sono stati ancora scelti gli attori.

Giovinezza, giovinezza *dell'on. Preti presto sullo schermo*

Franco Rossi ha completato a metà agosto la sceneggiatura del film tratto dal romanzo dell'on. Luigi Preti *Giovinezza, giovinezza*. Gli esterni del film saranno girati a Ferrara, a Bologna e sulla riviera romagnola. Non si conoscono ancora i nomi degli interpreti principali, ma sembra che sia acquisita la partecipazione di Alighiero Noschese, molto amico dell'on. Preti. Il celebre attore-imitatore interpreterebbe la parte del noto personaggio che nel romanzo è chiamato col soprannone de « il moro ».

Mentre il romanzo dell'on. Preti può definirsi un libro corale, e deve anzi a questa sua caratteristica il successo ottenuto in Italia e all'estero, il film di Rossi non avrà le caratteristiche di un affresco storico, ma metterà a fuoco soprattutto la vicenda drammatica di alcuni importanti personaggi del libro, che con le loro storie riassumono il dramma vissuto nell'immediato dopoguerra e durante la guerra dalla generazione italiana nata tra il 1910 e il 1920.

Tutto il cinema francese nel nuovo film di Buñuel

Luis Buñuel ha dato il primo giro di manovella al film *La voie lactée* (*La via lattea*). È il secondo film a colori, dopo *Bella di giorno*, che dirige il celebre regista spagnolo. E forse sarà anche l'ultimo della sua carriera. Buñuel osserva la massima segretezza sul film. Comunque la storia, in breve, è quella di due pellegrini che si dirigono a Santiago de Compostela (li interpretano Laurent Terzieff e Paul Frankeur, quest'ultimo un anziano caratterista finora specializzato nel genere poliziesco). Nel viaggio, la nozione dello spazio e del tempo scompare, e il loro cammino diventa simile a una via lattea cosparsa di stelle. Buñuel ha scritturato una settantina di attori francesi, alcuni molto famosi, altri sconosciuti, per impersonare vari ruoli nel film. Vedremo Delphine Seyrig nella parte di una maestra, Georges Marchal nella tonaca di un gesuita, Pierre Clementi nei panni del diavolo, il regista Louis Malle impersonerà un apostolo, Buñuel stesso sarà un dirigente operaio, lo sceneggiatore Jean-Claude Carrière sarà un vescovo e il produttore Serge Silbermann un anarchico. Si dice che questo sarà l'ultimo film di Buñuel il quale, terminate le riprese, tornerà nel Messico.

Antonioni ha scelto i protagonisti di Zabriskie Point

Daria Halsrin, 19 anni, studentessa di San Francisco, e Mark Frechette, 20 anni, falegname di Boston, saranno i due protagonisti del nuovo film di Michelangelo Antonioni *Zabriskie Point* che il regista italiano realizza

interamente negli Stati Uniti d'America.

Antonioni ha terminato in questi giorni i provini e li ha fatti scritturare. I due giovani non hanno mai lavorato nel cinema e neppure nel teatro; sono stati presi « dalla strada ». Il regista ritiene che essi diventeranno due grandi attori. Della ragazza egli dice che « è dotata di un temperamento eccezionale e possiede qualità istintive di attrice molto notevoli ». Del giovane, Antonioni afferma che si tratta di un tipo « impetuoso, radicale nel senso americano della parola ».

Zabriskie Point sarà girato quasi interamente dal vero e sarà il primo film politicamente e socialmente molto impegnato di Antonioni, come ha dichiarato lo stesso regista. « L'ho voluto così — ha precisato — perché mi sembra che di certe cose non si può parlare per sottintesi. Su tutto ciò che succede nel mondo si deve dire ciò che si pensa. Non tratterò direttamente i recenti fatti politico-sociali, ma voglio che nel mio film vi siano gli echi di questi fatti, echi che sono dentro di me. Non sarà un film sulla violenza, come molti hanno scritto, ma sarà un film volento e ciò solo perché la storia è violenta e il paese nel quale si svolge la vicenda, gli Stati Uniti d'America, è violento. Sarà anche il più costoso dei film che ho fatto sinora anche perché è un film difficile da realizzare. Le sole riprese dureranno almeno quattro mesi dato che dovrò girare con il caldo e in zone calde nelle quali non è possibile attuare il normale orario di lavoro. Potremo girare solo al mattino e alla sera e per questo motivo la durata delle riprese sarà più lunga del solito ».

Zabriskie Point è prodotto da Carlo Ponti per la Metro Goldwyn Mayer che ne curerà la distribuzione mondiale.

Federico Fellini: nel Satyricon *non sfuggirò al mio autobiografismo*

« È il film più difficile che mi sia mai venuto in mente di fare; gli altri, al paragone, erano temini di seconda elementare »: così Federico Fellini definisce il film *Satyricon* (il romanzo di Petronio ambientato nella Roma di Nerone) in una intervista pubblicata dal settimanale *Oggi*.

« Che cosa ho io in comune con il mondo di Petronio? Perché ho scelto di realizzarlo proprio adesso e non quindici, venti anni fa quando l'ho letto per la prima volta? », si chiede Fellini. E risponde: « Forse quindici anni fa la seduzione era del tutto esteriore, di natura spettacolare. Ma pensate che festa per un vero regista, per un fabbricatore di spettacoli, ricostruire la rappresentazione nell'anfiteatro Flavio dei giochi circensi, i gladiatori, le belve, le battaglie... basta una scena così per giustificare tutta una vocazione. Comunque quindici anni fa il film non l'ho fatto. Ma ecco che l'anno scorso la faccenda si è messa in moto, le cose si sono sviluppate per conto loro, spontaneamente, con le persone giuste alla direzione dell'impresa, i collaboratori intonati. Tutto fila via liscio, capitano tra le mani i libri con la riproduzione dell'affresco che si cercava, la fotografia stimolante, appaiono le facce adatte, e finalmente via libera davanti a questi binari diritti e lucenti che promettono un viaggio affascinante anche se irto di dubbi e di difficoltà. A che serve domandarsi il perché di questa scelta? Mi va di farlo, insomma ».

« Il periodo che stiamo attraversando oggi — osserva Fellini — ha molti aspetti in comune con quello che io voglio esprimere nel mio film. Mi sembra che si stia vivendo un'epoca

di transizione, così ricca di fermenti e di desideri di modificazioni quanto protestataria verso l'aspettativa di qualcosa che deve succedere e succederà, esattamente come ai tempi di Petronio e prima dell'avvento di Cristo. Allora io tento di prendere coscienza di ciò che si sta sviluppando intorno a noi, senza cercare alcun isolamento, senza sottrarmi a una discussione nella quale sono tutti coinvolti. In tal modo non sfuggo nemmeno al mio autobiografismo; ritengo che ogni artista sia sempre autobiografico nella misura in cui esprime se stesso, indipendentemente dalla scelta di un tema piuttosto che di un altro ».

Film USA contro guerra nel Vietnam

Il produttore americano Emile de Antonio ha ultimato un documentario di tre ore, *La guerra nel Vietnam,* di protesta contro il conflitto nell'Asia sud-orientale. Il documentario è stato prodotto mediante la vendita di azioni che hanno trovato compratori in alcune personalità del mondo dello spettacolo americano, come Leonard Bernstein, Mitch Miller, Robert Ryan, Paul Newman, Steve Allen, Anne Peretz e altri. Costoro, secondo De Antonio, « condividono la convinzione che l'intervento degli Stati Uniti nel Vietnam è immorale, ingiusto, inutile e avvilente ». Il documentario, costato in totale 105.000 dollari, è costituito da interviste e dal montaggio di oltre 12.000 metri di documentari raccolti in vari paesi del mondo, occidentali e comunisti. Al testo hanno collaborato personalità politiche e giornalistiche, fra cui Harrison Salisbury del *New York Times,* autore di un libro sul Vietnam.

Con Supervip *e* Minivip *nascono due nuovi eroi del disegno animato italiano*

Sono nati due nuovi personaggi il cui successo presso il pubblico grande e piccolo è praticamente scontato. Si tratta di due fratelli, il *Supervip* ed il *Minivip.* Quella dei *Vip* è una stirpe di superuomini, super dotati, le cui gloriose origini si perdono nella notte dei tempi. *Supervip* è degno delle tradizioni di famiglia mentre *Minivip* è afflitto, per uno scherzo della genetica, da debolezza costituzionale e da complesso di inferiorità.

Il padre di questi due singolari fratelli è Bruno Bozzetto, un giovane milanese di trent'anni che vanta al suo attivo, dal 1958 ad oggi, ben dieci cortometraggi a disegni animati ed un film a lungometraggio, *West and soda. Vip mio fratello superuomo* è il titolo del secondo lungometraggio a cartoni animati che Bozzetto sta completando a Milano e che uscirà nel prossimo mese di novembre dopo tre anni di complessa lavorazione.

« Il ritardo — spiega Bozzetto — è dovuto in parte alla notevole mole di film pubblicitari che abbiamo realizzato nello scorso anno. Comunque ormai siamo al termine. *Vip mio fratello superuomo* è il secondo lungometraggio che ho realizzato. Il primo — egli ricorda — era una satira del film western e rompeva un silenzio nel campo dei cartoni animati che durava da più di venti anni. Questo mio nuovo film è già venduto per gli Stati Uniti e per tutti i paesi di lingua inglese. Contemporaneamente alla versione italiana, produrrò anche la versione in lingua inglese. I principali collaboratori del film sono i medesimi di *West and soda* e cioè Attilio Giovannini che ha firmato con me la sceneggiatura su mio soggetto, Lucia-

no Marzetti direttore della fotografia, Giovanni Mulazzani per la direzione artistica e la scenografia ».

Riunito a Roma il Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione

L'assemblea generale del Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione (CICT) si è svolta a Roma alla vigilia della Conferenza Generale dell'UNESCO che si tiene a Parigi dal 15 ottobre al 20 novembre. È all'ordine del giorno della Conferenza un problema che il CICT va agitando da alcuni anni e che ora potrebbe arrivare a soluzione, se i vari delegati partecipanti alla riunione in rappresentanza dei rispettivi governi voteranno a favore della risoluzione auspicata dal CICT, che verrà particolarmente sostenuta dalle commissioni nazionali UNESCO francese e italiana.

« Viene raccomandato agli Stati membri dell'UNESCO — si legge, fra l'altro, nella risoluzione — di contribuire agli scopi della « dichiarazione dei princìpi della cooperazione culturale internazionale » favorendo la produzione, la distribuzione e la utilizzazione su una maggiore scala dei film e degli altri mezzi audiovisivi per la educazione, la scienza e la cultura; nonché di riconoscere il principio che il film è un oggetto educativo, scientifico e culturale allo stesso titolo del libro, del giornale e del periodico ».

Il problema della libera circolazione del film non è stato il solo trattato nell'assemblea. I membri del CICT hanno discusso anche le attività dei vari gruppi di lavoro del Consiglio, i seminari e i convegni periodicamente indetti e in preparazione, tra cui quello della catalogazione elettronica dei film e brani di film utilizzati in cinema e alla TV; quello sulle relazioni tra arti, tecniche del cinema e opere letterarie, il simposio sui satelliti e la loro utilizzazione culturale ed educativa.

In altri convegni avranno particolare evidenza lo studio dei metodi più efficaci della utilizzazione dei mezzi audiovisivi nella campagna della alfabetizzazione, e il posto che l'istituzione « cinema », come sala frequentata dal pubblico, ha nella vita sociale e intellettuale, e cioè il fenomeno dello spettacolo cinematografico come parte integrante della nostra cultura.

Hanno partecipato alla assemblea generale del CICT i rappresentanti delle associazioni internazionali del cinema e della televisione che fanno parte del Consiglio. Presiedeva l'inglese John Maddison ed erano presenti per l'Unione internazionale esercenti cinematografici A. Trichet e l'avv. Mario Villa, il quale rappresentava anche il Centro Internazionale del Film per la Gioventù. La FIAPF era rappresentata da A. Brisson, gli autori da Roger Fernay della International Writers Guild, il CIP da Sonthomnax, l'UNDA da Ildo Avetta, l'OCIC da Emmanuel Flipo, il cinema di insegnamento da Robert Lefranc, l'Interfilm da Hochstrasser, l'UNICA da Idilio Formiconi, l'UNESCO da Gerald Wade, il festival di Berlino da E. Schulte, le scuole del cinema da Leonardo Fioravanti direttore del C.S.C.

Successivamente si è riunito il gruppo di lavoro sulla « applicazione dei metodi elettronici di catalogazione del film e dei programmi televisivi », cui hanno partecipato anche funzionari di diverse stazioni televisive. (*n.d.r.*)

Il Meeting del Disco a Venezia

Nell'ambito del *Meeting Internazio-*

nale del Disco che ha avuto luogo a Venezia dal 21 settembre al 3 ottobre, si è svolto presso la Fondazione Giorgio Cini un « Congresso Internazionale di Studi » con relazioni di Giuseppe Pugliese, Ingo Harden, Roland Gelatt, Ornella Zanuso, Arrigo Polillo, Francesco Degrada, René Leibowitz, Guido Guarda, Rodolfo Celletti, Carlo Marinelli, Mario Morini.

La scomparsa di Tina Pica

Tina Pica, attrice teatrale e cinematografica, è morta nell'abitazione di una nipote, a Napoli, in via Bernardo Cavallino 38, il 16 agosto scorso. Aveva 80 anni. Era nata a Napoli nel febbraio 1888. Da oltre un mese era ammalata: soffriva di arteriosclerosi e da alcuni giorni non aveva più piena lucidità di mente.

Figlia d'arte (suo padre, Giuseppe, fu un celebre « Don Anselmo Tartaglia che balbutendo sferrava strafalcioni »), Tina Pica fu nella prima giovinezza attrice drammatica nella compagnia dei « Rammoni popolari » diretta da Federico Stella al vecchio « San Ferdinando ».

Esordì e si affermò come attrice comica nel 1930 nella compagnia dei De Filippo. Dopo alcuni tentativi di capocomico, fu dal 1945 al 1947 nella compagnia creata per il suo teatro da Eduardo e con lui ottenne consensi di critica e di pubblico in *Napoli milionaria, Questi fantasmi, Filumena Marturano.*

Con la sua voce cupa, la recitazione greve e stramba, lo sguardo attonito, Tina Pica creava effetti di originale comicità. Ebbe successo anche nel cinema dove, tra l'altro, lavorò a fianco di Totò. Tra i film da lei interpretati — oltre un centinaio — si ricordano: *Arriva la zia d'America, La nonna Sabella, Pane, amore e gelosia.*

Dal gennaio 1967, in seguito alla morte del marito Vincenzo Scarano, viveva in casa della nipote Peppina Pica, in via Bernardo Cavallino, al Vomero, dove è morta. Tina Pica aveva abbandonato definitivamente la attività artistica qualche anno fa. La sua ultima partecipazione ad un film si ebbe in *Ieri, oggi e domani,* insieme con Sophia Loren e Marcello Mastroianni.

Nel 1954 le fu assegnato il « nastro d'argento » per il film *Pane, amore e gelosia.*

La scomparsa di Kay Francis

Kay Francis, una delle più note attrici di Hollywood degli anni trenta, assai apprezzata per la sua bellezza e la sua eleganza, è morta all'età di 63 anni, nella sua casa di New York, dopo lunga malattia. Kay Francis aveva interpretato a Hollywood più di cinquanta film ed era apparsa più volte nei teatri di Broadway.

Dopo quattro anni di successi teatrali, Kay Francis fu scritturata nel 1929 dalla Paramount che le affidò in un primo tempo convenzionali ruoli di « vamp » contando in special modo su quel tanto di misterioso che accompagnava la sua notevole eleganza. Qualche anno più tardi, però, due film, *Amanti senza domani* (One Way Passage) di T. Garnett e *Mancia competente* (Trouble in Paradise) di Ernst Lubitsch, la rivelarono non solo un'eccellente attrice ma anche una vera « star ». Da allora Kay Francis interpretò con successo molti film di due generi particolari: il dramma psicologico e la commedia sofisticata.

Tra le sue interpretazioni più riuscite vanno ricordate quelle di *Infedele* (1933) di King Vidor, *La casa della 56ma strada* (1934) di Robert

Florey e *L'angelo bianco* (1936) di William Dieterle.

Nel dopoguerra l'attrice tornò al teatro interpretando commedie di notevole impegno fin verso il 1960. Da lungo tempo Kay Francis era gravemente ammalata ed aveva dovuto abbandonare ogni attività artistica. Era stata sposata con l'attore e regista americano Kenneth McKenna.

E' morto il regista Robert Peguy

Il regista Robert Peguy, che fu uno dei pionieri del cinema, è morto il 21 luglio, all'età di 85 anni. Nipote di Charles Peguy, egli aveva cominciato a lavorare nel cinematografo nel 1908 sotto lo pseudonimo di Marcel Robert ed aveva realizzato una quarantina di film tra cui *La neige sur les pas, Au pas du soleil* e *Notre Dame de la mouise*. Il suo ultimo film, *Vive la grève* è del 1949.

La scomparsa di Giovanni Guareschi

Il giornalista e scrittore Giovanni Guareschi è morto il 22 luglio a Cervia in seguito ad un infarto.

La morte è avvenuta nella villetta dello scrittore, al numero 3 di via Bellucci. Erano le otto circa quando Guareschi, alzatosi dal letto della sua camera, dove dormiva solo, dopo aver aperto la finestra, è stato colto da malore e si è accasciato al suolo. Sono accorsi subito la figlia Carlotta col genero e, quindi, la moglie. Lo scrittore è stato adagiato sul letto. Il dott. Antonio Manfrini, chiamato d'urgenza, non ha potuto che constatarne il decesso per infarto.

Il popolare autore di « Don Camillo » era giunto a Cervia giovedì da Roncole (Parma) per trattenervisi, come ogni anno, per tutta l'estate. Solo da alcune settimane aveva lasciato la clinica dove era stato ricoverato per i disturbi cardiaci di cui soffriva già da alcuni anni. La sera precedente aveva detto al suo bagnino, Silverio Bagnara, che gli era andato a far visita: « l'anno bisestile mi ha sempre portato male ».

Giovanni Guareschi era nato a Roccabianca (Parma) il primo maggio 1908. Esordì in giornalismo nel 1929 come redattore del « Corriere Emiliano »; redattore capo di « Bertoldo », fu dal 1945 al 1957 direttore di « Candido ».

Durante la seconda guerra mondiale era stato internato in Germania.

Numerose le sue pubblicazioni, fra le quali « La scoperta di Milano », « Il destino si chiama Clotilde », « Il marito in collegio », « La favola di Natale », « Diario clandestino », « Italia provvisoria », « Don Camillo » e « Il ritorno di Don Camillo ». Da queste sue ultime opere fu tratto lo spunto per una serie di film che ebbero come interpreti gli attori Fernandel e Gino Cervi, rispettivamente nei ruoli di « Don Camillo » e di « Peppone ».

(*a cura di* Nediv, *dal* Notiziario Cinematografico Ansa *e da altre fonti*)

*

La nostra rivista è aperta alla pubblicazione di lettere, nonché di notizie di cultura e di spettacolo (cinema, teatro, televisione, prosa, lirica, ecc.) che singoli lettori, associazioni, circoli, enti, organizzazioni ci vogliano far pervenire.

*

Al nostro amico e collaboratore Morando Morandini, che ha avuto il dolore di perdere il padre, vanno la solidarietà e l'affetto degli amici di Bianco e Nero.

Pesaro: malgrado tutto, una mostra viva

di ERNESTO G. LAURA

Pesaro anno quarto o Pesaro anno primo?, si era chiesta alla vigilia, in un documento ricco di stimolanti considerazioni sulla crisi dei festival, la commissione ordinatrice, facendo così intendere che bisognava ricominciare da zero, rinnovando strutture e programmi. L'andamento successivo dei fatti, ormai a tutti noti, ha forse creato le premesse perché a quell'interrogativo si fornisca malinconicamente una risposta diversa dalla prevista: Pesaro anno ultimo.

Peccato, perché Pesaro ha rappresentato qualcosa nel panorama dell'organizzazione della cultura cinematografica nel nostro Paese, qualcosa che merita di non andare disperso. Esso è stato involontaria vittima di quel fenomeno della contestazione che ha scelto la città marchigiana per fare il suo ingresso clamoroso e brusco anche nel campo del cinema, uscendo dall'alveo degli atenei dove, ad opera del Movimento Studentesco, era sorto. Perché è stata scelta questa Mostra del Nuovo Cinema come primo bersaglio? Perché essa, non statale, non ufficiale, anzi volutamente « di tendenza » avrebbe fatto parte, secondo l'opinione dei contestatori, degli « alibi » culturali e di « libertà » consentiti dal « sistema » per garantirsi, offrendo talune valvole di sfogo, nel complesso inoffensive. Insomma, proprio perché voleva essere un'iniziativa di sinistra, era colpita appunto da sinistra.

Nello svolgimento pratico della contestazione non sono mancati gli equivoci e le divergenze. Per alcuni studenti, si sa, la cultura, nell'attuale momento storico, è funzionale solo se si rapporta direttamente e immediatamente all'azione politica, se diventa strumento politico; i film, in altre parole, servono se servono a mobilitare le masse per la rivoluzione. Altri, al contrario, e fra essi Leonardi, esponente non secondario del nostro cinema di avanguardia, han rivendicato proprio a Pesaro l'autonomia della cultura e dell'arte, la capacità di queste di essere innovatrici solo se, non piegandosi alle propagande anche nobili, rimangano se stesse. D'altra parte, il « regime assembleare » invocato dai contestatori

e subito realizzato con la volontà di rimettere alla decisione collettiva anche le questioni di dettaglio come l'orario delle proiezioni, si è rivelato suggestivo quanto confusionario ed inapplicabile. I moti contestativi, per non essersi dati un chiaro programma, cioè una strategia di fondo, si son così ridotti di giorno in giorno ad accademia, e la Mostra ha potuto svolgersi come nulla fosse stato, fino a chiudersi con la regolare assegnazione dei premi previsti — ed era stato uno dei primi punti fermi, quello della loro abolizione! — col solo trucco formale di far compiere il referendum previsto alla Fipresci anziché alla direzione della Mostra stessa. Ancora una volta, dunque, Pesaro andrà — al di là della cronaca turbolenta, già sbiadita nel ricordo — giudicata dai film, dalle opere che l'hanno resa, ad avviso di chi scrive, assai viva. (Il che non significa rifiutare in radice le ragioni della contestazione, ma metterne in chiaro gli errori di metodo e lo scarso approfondimento dei temi e delle proposte, col risultato di vanificarsi, come poi si è puntualmente ripetuto a Venezia).

La hora de los hornos di F. Solanas (Argentina).

Un film come *La hora de los hornos* del trentaduenne argentino Fernando Solanas mostra quanto giuste fossero, nel dibattito assembleare, le considerazioni portate avanti dal nostro Leonardi. Il film ha dinanzi a sé immense possibilità di penetrazione nella coscienza popolare proprio perché non è un banale film di propaganda e rivela nel regista un notevole talento di uomo di cinema, padrone non solo e non tanto di una tecnica, quanto di un linguaggio. Il sottotitolo reca: « Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberacion ». Si tratta dunque di un film-saggio, della durata di oltre quattro ore, diviso in tre parti, « Neocolonialismo y violencia », « Acto para la liberacion » e « Violencia y liberacion », che traccia anzitutto una storia della moderna Argentina, cercando di analizzare il complesso fenomeno peronista, poi documenta la situazione attuale, allargandola a considerazioni più vaste, che coinvolgono l'intera America Latina, infine invita alla sollevazione illustrando la necessità, per giungere alla liberazione, di un momento di rottura violenta nei confronti del potere dominante. Viene alla mente il sogno mai realizzato di Ejzenštein, il quale, credendo nel linguaggio cinematografico non soltanto come mezzo di creazione poetica ma anche di comunicazione scientifica e ideologica, pensava ad un « Das Kapital » marxiano tradotto in immagini. Solanas si è servito di sequenze di film esistenti, di brani di cineattualità e di riprese originali, intercalando sovente scritte — di varie grandezze, secondo l'uso del cinema sovietico classico ed anche del teatro brechtiano — e cercando di impostare ogni concetto sul suo equivalente visivo, sull'immagine. Una lunga inquadratura di pazzi che si agitano forsennatamente prepara, ad esempio, la scritta sull'« alienazione » provocata nell'uomo dal capitalismo. E' previsto che il film debba essere interrotto nella sua proiezione a determinati punti per inserirvi il dibattito, attraverso il quale il suo discorso continua nel discorso degli spettatori. A Pesaro l'effetto è in parte mancato, in quanto, trattandosi di un'opera rivoluzionaria desti-

nata ad un pubblico (che la vedrà più o meno clandestinamente) da spingere all'azione, non si poteva riprodurre che in parte in Italia il clima particolare che l'opera determinerà nel suo Paese. Ci auguriamo che *La hora de los hornos* possa essere vista e discussa anche in Europa, come prototipo di un genere di film insolito, di alta qualità civile e morale, ricco, come si è detto, di una continua capacità di invenzione linguistica. Nel merito, tuttavia, consenta Solanas che si avanzi qualche perplessità, che non inficia il giudizio positivo. La prima deriva dalle tesi storico-politiche sostenute sul peronismo, visto come il momento di fondazione di un'autonomia del discorso politico argentino e in genere latino-americano, i cui limiti sarebbero i limiti dell'ambiente in cui Peron doveva operare. V'è infatti una critica, nel film, al partito comunista argentino che, non comprendendo questo, si oppose al leader considerandolo un fascista. Ora, ad un europeo, questo riscatto «postumo» del dittatore appare non accettabile, perché seguendo il medesimo genere di argomentazioni si potrebbe sostenere che anche l'on. Mussolini, prima almeno di farsi chiamare « Duce », aveva operato una rottura della vecchia democrazia liberale creando le premesse per un « ordine nuovo ». (E del resto, alcuni socialisti, come l'onesto Carlo Silvestri, si fecero incantare da tale illusione sin nei tempi ultimi della Repubblica di Salò). Ma basti guardare, ove ce ne fosse bisogno, alla generosa accoglienza fatta in Argentina sotto Peron ai molti esuli fascisti e nazisti, nonché al fatto che Peron ha scelto come sua dimora attuale la Spagna di Franco, dove è tenuto in grande onore. Una seconda perplessità sta nel radicale nazionalismo delle prospettive offerte da Solanas. Siamo concordi, è chiaro, sulle accuse all'Europa di avere spesso praticato del colonialismo culturale imponendo un certo tipo di cultura, di tradizioni, di costumi e quindi giustificato appare il contrapporsi alla « hispanidad » di ieri di una « indianidad » di oggi, ricollegandosi cioè agli indigeni e non alla « civiltà » dei coloni. E forse è difficile discutere di tali cose mentre ancora gli effetti negativi perdurano; tuttavia, anche l'Europa ha avuto, prima dell'America latina, i suoi colonialismi, vedi gli Arabi e i Turchi; e se ha fatto bene a respingerne la sopraffazione, ha però fatto bene al pari a mantenerne le traccie, ad esempio, in certa arte e in certo costume di alcune regioni senza considerarle menomazioni; la civiltà è fatta anche di incroci e di commistioni. Un'ultima perplessità riguarda, invece, il linguaggio stesso scelto dal regista per esprimersi. Sappiamo che il film vuole indurre le masse a prendere coscienza, a liberarsi dalla confusione mentale operata dalle propagande e a discutere razionalmente la verità della situazione civile ed economica. In molte parti *La hora de los hornos* assolve a questo compito con didascalica chiarezza; e se suscita in noi le accennate perplessità, è pur vero che le suscita proprio perché espone una tesi senza sopraffare e consentendo dunque nel corso del dibattito di ridimensionarla ed eventualmente contrastarla. Nulla da eccepire. Altrove, tuttavia, il film sceglie al contrario, la via della suggestione visiva, che in luogo della presa di coscienza razionale può suscitare solo un'adesione emotiva. Si veda lo splendido finale della prima parte. A conclusione di un lungo discorso motivato, appare sullo scher-

mo la gigantesca fotografia fissa di Ernesto « Che » Guevara e permane immobile, senza cambio di angolazione o movimenti di macchina per alcuni minuti, creando nello spettatore uno stato quasi ipnotico. Quando si riaccende la luce, la gente è scossa, emotivamente spinta all'entusiasmo. A questo punto, nessuno è in grado di discutere o di riflettere. E questo diciamo non per contrastare la figura di Guevara, uno dei rivoluzionari più disinteressati e capaci di estrema dedizione ai propri ideali che questo nostro tempo ci abbia offerto, ma per chiedere, prima di tutto a noi stessi, se in luogo della mitologia che un siffatto linguaggio concorre a creare non fosse e non sia più vantaggioso un linguaggio meno erompente che induca alla discussione politica e ideologica, sulla validità o meno della via intrapresa dal « Che » e sul metodo di lotta da lui adottato.

Proezas de Satanás di P. G. Soares (Brasile).

L'urgenza di cambiare le cose nell'America Latina, ha reso i film di quel continente i più attesi e in definitiva i più seguiti nella quarta mostra pesarese. Oltre alla *Hora de los hornos*, è risultato denso di motivi, sotto l'apparente semplicità di scrittura, il brasiliano *Proezas de Satanás na Vila de Leva-e-Traz* (t.l.: Prodezze di Satana nel villaggio di Leva-e-Traz) di Paulo Gil Soares. La vicenda, colta in superficie, può ricordare la trama di tanti racconti popolari a mezzo fra immagine di un folklore reale e deformazione fantastica di esso attraverso l'invenzione fiabesca. La scoperta di un pozzo di petrolio poco distante allontana dal villaggio di Leva-e-Traz quasi tutta la popolazione, attirata dal miraggio della facile ricchezza. Parte per prima l'unica prostituta, in cerca di nuovi clienti, per ultimo il parroco, che ritiene la zona del petrolio più interessante per il suo apostolato. Appena il villaggio si svuota, arriva un giovane biondo dai magici poteri che i pochi abitanti superstiti identificano subito per il diavolo. A nulla vale contro di lui la serie di esorcismi del « catturatore di anime » convocato allo scopo, sicché il demonio si insedia nel villagio semideserto e si comporta da padrone benefico, ad un nano conferendo la statura normale, ad un cieco restituendo la vista, ad un monco facendo rispuntare il braccio mutilato ed a tutti offrendo benessere e prosperità, sicché per incanto il povero villaggio diventa una cittadina agricola in via di sviluppo dove si vive e si lavora in allegria. Per riconoscenza, gli abitanti eleggono il demonio deputato al parlamento e questi offre un banchetto, ma un bambino, guardando, con gli occhi dell'innocenza, i cibi offerti a lui e a suo padre, si accorge che sono finti, cartone. Come una benda cade allora dagli occhi di tutti: il bel giovane è un caprone, il cieco è cieco come sempre, il nano, nano, il monco, monco, e il villaggio non è mai uscito dalla sua miseria. Il diavolo parte, e si torna alla vita grama d'un tempo, mentre ritorna il « catturatore d'anime » a garantire lo spirito.

I simboli sono, ad uno sguardo appena attento, trasparenti. Mentre chi vuol raggiungere qualche benessere è costretto nell'America Latina ad emigrare e la Chiesa stessa abbandona le plebi diseredate per inseguire la gente che sta bene, la « Alianza por el progreso » proposta

dagli Stati Uniti dà ai latino-americani l'illusione del benessere e del progresso, con aiuti economici che lasciano in realtà le cose come stanno. Il diavolo, in altri termini, è lo zio Sam. Quando il popolo si accorgerà dell'inganno, rimarrà peggio di prima, perché ha perso anni ed occasioni preziose, e ripiomberà nella degradazione nell'ignoranza (esemplificata, quest'ultima, dallo zingaresco « catturatore di anime », stadio di religiosità primitiva rispetto alla Chiesa cattolica). La tesi è esposta con la violenza drastica dei « pamphlets » e in altra sede potrebbe essere esaminata nel merito; limitandoci alla sua incarnazione in veste di favola allegorica, è da dire che Soares non dispiega forse un eccezionale talento come Solanas ma tiene bene in pugno le fila del racconto, componendo uno spettacolo dalla forza ingenua e suggestiva non immemore di Glauber Rocha anche se meno aggressivo di lui. Un film, comunque, da ricordare, e un altro esempio di come si possa fare del cinema a tesi senza cadere nel banale e nell'edificante, bensì affidandosi all'estro dell'invenzione.

Da Cuba tre diversi livelli di qualità, ma tre film nella loro varia misura stimolanti: *Aventuras de Juan Quin Quin* di Julio Garcia Espinosa, *David* di Enrique Pineda Barnet e *Memorias del subdesarrollo* di Tomás Gutiérrez Alea. Ci si può sbrigare del primo; è la saga avventurosa di un contadino impavido in lotta contro la dittatura e infine guerrigliero e dimostra che dell'utile cinema civile destinato agli strati più popolari del pubblico si crea anche servendosi di formule cinematografiche abusate, in qualche punto addirittura hollywoodiane, quelle dello spettacolo fra l'avventura e l'umorismo, che da Douglas Fairbanks in poi funzionano sempre benissimo. *David*, al contrario, si rifà al metodo francese del « cinéma-verité » per tentar di ricostruire da una serie di testimonianze raccolte direttamente in interviste non preparate la figura di Frank Pais, uno dei capi della rivoluzione cubana, proveniente dalle fila dell'Azione Cattolica. Barnet alterna alle interviste brani di repertorio e riprese dirette dei luoghi ove si svolsero i fatti e va apprezzato per la novità del linguaggio nel quadro della sua cinematografia (pur se obiettivamente parlando il risultato è a volte fiacco e monotono). *David*, comunque, è molto stimolante per noi e, crediamo, per il pubblico latinoamericano. Il protagonista, come si è detto sopra, fu un cattolico e un non-marxista (anche se ci si affretta a sottolineare come fosse alieno da ogni forma di anticomunismo). Si mette perciò in luce, trattandosi di un capo e non di una figura marginale, l'apporto decisivo delle forze non comuniste alla nascita del castrismo e si dibatte il rapporto fra fede religiosa, educazione cattolica e spirito rivoluzionario: tutti temi quanto mai vivi per tutti.

Aventuras de Juan Quin Quin di J. G. Espinosa (Cuba).

David di E. P. Barnet (Cuba).

Tomás Gutiérrez Alea segue in *Memorias del subdesarrollo* le vie del cinema « normale », a soggetto, con attori, ma tenendosi con intelligenza al passo con le più recenti correnti europee del filone psicologico e fenomenologico. Anche qui, un dato positivo che emerge dalla giovane cinematografia cubana è la volontà di uscire dal celebrazionismo e dal mito per affrontare la realtà civile e politica del proprio paese in ter-

Memorias del subdesarrollo di T. G. Alea (Cuba).

mini di dibattito e di coscienza. La situazione cubana di oggi è filtrata attraverso la visione che ne ha Sergio, un personaggio che è per definizione estraneo al mondo castrista: si tratta di un ricco borghese, rimasto all'Avana in fondo per pigrizia mentre moglie, genitori ed amici si sono rifugiati negli Stati Uniti. Egli vive senza lavorare (apprendiamo con interesse dal film che a Cuba si può vivere di rendita, con la rendita delle proprietà nazionalizzate) in un lussuoso appartamento del centro, dividendo il tempo fra la redazione delle proprie memorie e una serie ininterrotta di avventure sentimentali. Il regista segue il suo personaggio dal di dentro e dal di fuori, nei ricordi, nelle sensazioni e insieme nella cronaca dei suoi giorni sempre uguali, in cui appena si staglia qualche fatto più definito: il tentativo di una famiglia del popolino di fargli sposare la figliola minorenne che egli avrebbe sedotto, o l'abbandono di Cuba da parte di un caro amico, Pablo, assai critico nei confronti del regime. Sergio entra a poco a poco in crisi, e si avvicina al nuovo corso instaurato dalla rivoluzione, per gradi, sostituendo al suo passato di inerte « playboy » un presente di più sensibile coscienza ed impegno. Il finale può essere edificante ed obbligato, ma Gutiérrez Alea ha composto un ritratto umano davvero non superficiale e ha messo a fuoco i problemi del lento sorgere di un ordine nuovo, per dirla gramscianamente, senza ignorare la dialettica rispetto ad essa dei nostalgici e dei critici. L'opera, nella sua linearità di struttura, assume perciò un notevole peso ed ha il valore di una sincera testimonianza esistenziale.

Altri film latino-americani.

Si distaccano di molto da questi gli altri film esposti dall'America Latina, e cioè l'argentino *Tute Cabrero* di Juan José Jusid, che vuol fornire l'immagine dell'alienazione umana di tre giovani nel meccanismo stritolante di una grande azienda in cui operano come disegnatori; il brasiliano *Bebel, garòta propaganda* (t.l.: Bebel, fotomodella pubblicitaria) di Maurice Capovilla, che, sulla scorta di un romanzo, appunta i suoi strali sul meccanismo oppressivo del mondo della pubblicità attraverso la degradazione progressiva di una ragazza che scende da fotomodella contesa a squallida « squillo »; il brasiliano *Cara a cara* (t.l.: Faccia a faccia) di Julio Bressane, interessante soprattutto per il tentativo di rendere in chiave allucinata la vicenda d'uno psicopatico come pretesto (tuttavia non riuscito) di intessere un discorso sulle forze economiche, politiche ed ecclesiastiche che stanno dietro certe dittature; il colombiano *Pasado el meridiano* di Josè Maria Arzuaga, ritratto talora graffiante di un timido, dove però il regista non sa risolversi fra il tono satirico e quello realistico.

Kristove roky (t. l.: Gli anni di Cristo) di J. Jakubisko (Cecoslovacchia).

In una rassegna come quella adriatica, all'insegna della scoperta delle « voci nuove » del cinema mondiale, è naturale che l'attenzione si appunti sui registi di quei paesi la cui società è in fase di travagliato trapasso da vecchie a nuove forme. Così, oltre all'America latina, richiamava la presenza della Cecoslovacchia, allora ancora nella fase libera della sua esperienza del « nuovo corso ». Uno dei frutti di questo è stata la spinta alla produzione slovacca, per molti anni rimasta marginale rispetto a quella ceca. Di film slovacchi si era parlato un poco alla fine del muto, quando

una combinazione finanziaria creata da americani aveva consentito la realizzazione del primo *Jànošik*; poi se ne riparlò nel '34 col secondo *Jànošik*, diretto però da un boemo, Martin (allora Mac) Frič. Un certo incoraggiamento ebbe, ma per motivi di comodo, durante la guerra, al tempo della creazione della cosiddetta repubblica slovacca di monsignor Tiso, che consentì all'ex protagonista del film di Frič, Palo Bielik, di cimentarsi nella regia; ed egli di fatto rimase, anche negli anni successivi e attraverso i mutamenti politici e sociali, l'unico nome di rilievo del cinema di Bratislava. *Kristove roky* (t.l.: Gli anni di Cristo) presenta una firma inedita, su cui gli amici slovacchi del « nuovo corso » puntavano con entusiasmo le loro carte: Juraj Jakubisko. Giovanissimo, egli si apparenta ai colleghi di Praga per la volontà di testimoniare le insofferenze e le aspirazioni della terza generazione, succeduta a quella che fondò la prima repubblica ceca nel '17 e a quella che instaurò il socialismo dopo l'ultimo conflitto. Gli « anni di Cristo » del titolo non indicano una tematica religiosa né cristologica: essi stanno per i trentatre, quell'età in cui, doppiato ormai il capo della trentina, l'uomo ha raggiunto l'equilibrio o deve porsi il problema di raggiungerlo, fuori dei moti generosi e incomposti della giovinezza. Juraj — non a caso il nome è lo stesso di quello del regista — è un giovanotto non bello, un po' grassoccio (e Jiří Sykora che lo interpreta ci ricorda ad ogni passo la figura ideale dell'hašekiano buon soldato Švejk), che fa il pittore, ama qualche ragazza, conduce una esistenza da « bohemien », all'insegna, parrebbe, di un « carpe diem » fuori di ogni definito impegno ideologico o civile. Di tutt'altra pasta il fratello, simbolo di rispettabilità, di ordine, di idee chiare: Andrej è pilota d'aviazione, ha fatto la guerra, ha moglie e figli. Proprio Andrej, tuttavia, entrerà in crisi per primo: il matrimonio attraversa delle difficoltà e in parallelo alla inquietudine della sua vita privata si manifesta per più di di un segno l'inquietudine della sua figura pubblica. Egli non crede più con la fermezza d'un tempo agli ideali, non crede, per riportare la frase quanto mai indicativa del riassunto del film fornito dagli stessi cecoslovacchi, « alla necessità storica del suo compito ». Fra Andrej travagliato e Juraj ancora in grado di mascherare le proprie incertezze nel vitalismo di un'esistenza piena e riscaldata dall'amore romantico e infiammato per Jana, si intreccia un nodo difficile a sciogliere. Jana è attratta dalla virile malinconia dell'aviatore e ne diventa l'amante, lasciando Juraj. Quando Andrej — che era per pochi giorni in licenza in città — riparte, i due ex innamorati sembrano poter riprendere il legame perduto, ma l'improvvisa morte di Andrej renderà questo impossibile.

Come sempre nei film cecoslovacchi degli ultimi tempi, dobbiamo scorgere la trama di un discorso attuale sotto i veli in apparenza trasparenti di storie qualunque, di sapore quotidiano e universale. Ma anzitutto, va rilevato che già questa costituisce una scelta: è il rifiuto del clima eroico ed eccezionale della costruzione della società socialista, secondo i logori schemi della zdanovismo, e dunque il ricondurre i personaggi a situazioni universali, di sentimento, di passione, di crisi, di dolore. Poi, il contrasto fra Juraj e Andrej dice ben al di là delle cose dette « apertis verbis », e il disimpegno di Juraj è condannato quanto l'impegno acritico

che si suppone fosse proprio dell'Andrej di ieri. Juraj, infatti, deve saper rinunciare alla facile vita da eterno studente e purtroppo abbisogna di un duro duplice scontro con il fallimento sentimentale e con la morte per scuotersi dalla sua indifferenza. Quel tanto di crepuscolare che potrebbe insinuarsi nella vicenda è fugato, oltreché dalla conclusione amarissima e violenta, dallo stile estroso attraverso il quale Jakubisko si esprime: una recitazione mai accademica, un disinvolto trascorrere di tempo e di luogo, un montaggio agile, una costante inventiva nell'immagine. Ecco un regista, che, se le cose del suo Paese non andranno male, potrà dirci davvero cose importanti in film destinati a durare.

Cati (t.l.: La ragazza) di M. Meszaros (Ungheria).

Dall'Ungheria una firma femminile: Marta Meszaros, autrice di *Cati* (t.l.: La ragazza), un altro amaro film di giovani. Qui lo stile è tradizionale, piano, senza grandi impennate, ma il ritratto di donna che ne deriva non è affatto convenzionale. E' una ragazza cresciuta in orfanotrofio, schiva e timida al primo sguardo e invece ferma nei propositi e chiara nelle proprie convinzioni; non arida, anzi tutt'altro, desiderosa di affetti, da dare e da ricevere, prigioniera della segreta pena di un'infanzia e di un'adolescenza vissute senza una mamma al fianco. Appunto alla ricerca della mamma si mette appena libera, e la trova in un villaggio remoto, moglie di un agiato contadino. Ma la madre è riuscita a « liberarsi » del ricordo della figlia, è accasata, ha conquistato una rispettabilità che sarebbe rimessa in gioco dalla scoperta della sua colpa giovanile. Così, la tollera un paio di giorni presso di sé presentandola come una cugina di città e poi la rinvia con malagrazia. Un individuo si presenta in seguito alla fabbrica dove la ragazza lavora e fa capire, senza dirla apertamente, di essere il suo padre ignoto. Con ogni probabilità si tratta soltanto di un imbroglione, in cerca di qualche soldo e di qualche invito a cena, ma lei sarebbe anche disposta a concedergli il beneficio del dubbio, inventandosi un padre, purché questi le desse un po' d'affetto che al contrario dimostra di non sapergli dare. Finirà che la ragazza diverrà l'amante del primo giovane che incontra, una conoscenza casuale sul treno, decisa finalmente ad avere qualcuno che l'ami. La forza del film sta tutta in questa intensità della ragazza, in questo saper resistere con le unghie e coi denti al rifiuto del mondo di volerle bene; e certe pagine, come quella dell'incontro con la madre nella fattoria e col giovane nella modesta stanza in cui alloggia sono ricche di umana partecipazione. (L'altro film ungherese era l'eccellente *Csillagosok, katonák* [t.l.: L'armata a cavallo] di Miklós Jancsó, di cui è già stato riferito da Cannes).

L'Unione Sovietica batte sentieri decisamente tradizionali nei film esposti a Pesaro, ambedue, anch'essi, di ambiente giovanile, ma intrisi di un patetismo e di un sentimentalismo sconosciuti alle cinematografie degli altri paesi dell'Europa orientale. *Nezhnost'* (t.l.: Tenerezza) di Aglo Ishanchogzhaev e *Treugol'nik* (t.l.: Il triangolo) di Genrich Maljan hanno comunque il pregio di provenire da cinematografie regionali, rispettiva-

mente l'usbeka e l'armena e di documentarci perciò sui costumi dell'« altra Russia », quella periferica, più legata agli antichi costumi. *Nezhnost'* è, nel complesso, abbastanza banale nel tema (un amore fra ragazzi che si conclude con la morte di una di loro) e nello sviluppo narrativo. Rimane l'interesse di cui s'è appena detto, il documento di costume, che fra l'altro ci mostra un ambiente di benessere borghese (i ragazzi che vanno in vacanza con la loro auto, radio a transistor in mano, villette di campagna ecc.) insolito nella media dei film sovietici. Simpatico è invece *Treugol'nik*, una piccola saga di stampo familiare sull'amicizia del piccolo Ovik con i quattro fabbri della fucina dove lavora sino allo scoppio della prima guerra mondiale. Senza dir cose straordinarie, e con una certa compiacenza della tipizzazione umana, Maljan conduce avanti un racconto garbato pervaso da un umorismo cordiale, da cui emerge un'immagine non negativa dell'Armenia pre-sovietica. Curioso è il riferimento iniziale al primo cinema americano portatore di immagini di un paese remoto, ed in generale curiosi sono gli accenni all'America — ricorrenti grazie alla presenza d'uno dei fabbri che vi era emigrato — vista come un mondo di favola, a cui volentieri corre l'immaginazione.

Nezhnost' (t. l.: Tenerezza) di A. Jshanchogzhaev (U.R.S.S.).

Treugol'nik (t. l.: Il triangolo) di G. Maljan (U. R.S.S.).

L'Italia ha esposto a Pesaro due opere destinate a non vedere la luce sugli schermi normali, la prima, *Satellite*, perché si tratta di un film dichiaratamente sperimentale, la seconda, *Tropici* perché, prodotta dalla RAI, è già destinata al video. *Satellite*, dei film che vediamo normalmente, ha solo la durata: novanta minuti. Per il resto, Mario Schifano, un pittore, ha realizzato una libera fantasticheria informale, dove ha saputo utilizzare i mezzi più vari a disposizione di un uomo di cinema, dal bianco e nero al colore, dalla ripresa « normale » in esterni alla sovrimpressione sopra un interno borghese di alcune cineattualità, sino alla divisione dell'inquadratura in tante piccole sottoinquadrature, ciascuna autonoma rispetto alle altre. Non siamo di fronte, come è parso a qualche spettatore insofferente, ad una gratuita bizzarria, ché Schifano, attraverso questa fitta trama di invenzioni non sempre decifrabili a prima lettura, conduce in porto un suo discorso sul dominio della televisione sulla nostra coscienza, sull'invasione continua delle immagini anche nel nostro « ritiro » più privato. La prima parte, la più discutibile, è costituita da un'interminabile conversazione fra due persone davanti ad uno schermo acceso, poco o nulla seguendo esse ciò che vi si proietta, pur continuando a proiettare per abitudine o per pigrizia. Nella seconda parte la macchina da presa fissa, come si è accennato, l'elegante e razionale soggiorno di un moderno appartamento inabitato e per sovrimpressione vi vediamo brani di cinegiornale sulla Cina e sul Vietnam. Nella terza e quarta parte abbiamo invece immagini dirette, come una bella ragazza che cammina su una spiaggia. Ma l'inquadratura viene ripetuta all'infinito, sicché, diretta in un primo momento, diventa anch'essa immagine « sedimentata » nell'animo dello spettatore.

Satellite di M. Schifano (Italia).

Se il film di Schifano, non destinato al grande pubblico, è l'esempio di un'utile fase di ricerca espressiva di un pittore che saggia un mezzo

Tropici di G. Amico (Italia).

non suo, *Tropici* è destinato al contrario al pubblico più vasto possibile, quello della televisione. Gianni Amico vi si propone di documentarci sulla spaventosa condizione sociale della gente del Nord-est del Brasile e lo fa seguendo una famiglia-tipo nel suo peregrinare dalle terre desolate dove il marito faceva il bracciante, a Recife, dove egli spera di trovar lavoro, e di qui a San Paolo e di là a chissaddove, in una serie di giornate ugualmente stentate e grame. Il pregio dell'opera di Amico è di aver resistito ad ogni facile tentazione di folklore: nessun Carnevale di Rio, finalmente, né mitologia del bel primitivo e neppure compassione dall'alto di chi appartiene ad una società meglio organizzata. Amico si mette dalla parte del povero e sa scaldare la materia mettendo a fuoco, al di là della denuncia, che è netta, dell'ingiustizia sociale, il valore umano del rapporto profondo e sincero fra marito e moglie, fra padri e figli, un senso della famiglia che consente di affrontare con serenità le battaglie più dure. Non mancano gli echi e i modelli, uno dei quali denunciato a chiare lettere con l'inserzione di una sequenza: *Vidas secas* di Nelson Pereira dos Santos (ma anche Rocha, e altri). Si capisce: l'autore è stato per anni direttore della Mostra del cinema latino-americano promossa dal Colombianum prima a Santa Margherita Ligure, poi a Sestri Levante e infine a Genova, una iniziativa dai molti meriti, non ultimo quello della rivelazione del « cinema novo brasilero ». Gianni Amico ha cercato però di realizzare una struttura cinematografica tutta sua, intermezzando alla vicenda, che si richiama alle fonti accennate, delle informazioni documentarie, addirittura delle tabelle. Non ci ha convinti invece il tentativo brechtiano di staccare l'attore dal personaggio, facendogli ad un certo punto leggere i titoli di un giornale, a dimostrazione di come le informazioni fornite al lettore siano futili di fronte alla gravità dei fatti quotidiani.

Anémone di Ph. Garrel (Francia).

Venuto a mancare *Les idoles* di Marc'O, la Francia è rimasta rappresentata dal solo *Anémone* di Philippe Garrel, un ritrattino esile e gradevole di adolescente — Anémone — dai gusti gentili, dall'educazione di maniera, molto borghese e rispettabile, ritrattino che mostra d'un tratto con sottile piacere della mistificazione l'altra faccia della luna, quando la delicata Anémone, conosciuto il « capellone » Pascal ne diviene senza esitazione l'amante e, alla Bonnie e Clyde, con lui ruba e ammazza per sbarcare il lunario. Nel gusto intellettualistico e colto (memore, cioè, di tante esperienze della storia del cinema) dei registi del gruppo dei « Cahiers du cinéma », Garrel occhieggia a Godard ma senza ripeterne la genialità. Non è, tuttavia, un regista mediocre, solo che mette troppa carne al fuoco e la sua ironia è spesso sfuocata nel bersaglio. Il difficile equilibrio fra realtà e fantasia, fra osservazione psicologica e estro satirico è tenuto abbastanza bene e qualche sequenza, come quella del primo amplesso fra Anémone e Pascal, è dotata di inventività cinematografica, così come l'uso del colore. Non un gran film, dunque, ma un'operina graziosa da considerare una buona premessa.

Piuttosto vitale è risultato nel suo insieme il gruppo degli Stati Uniti, segno che si tratta di una cinematografia tuttaltro che morta. Alla produzione « underground » appartiene *David Holzman's Diary,* prodotto, scritto e diretto da James McBride. Qui la mistificazione campeggia: v'è un falso « cinema-verità », preparato a tavolino e affidato ad un attore che interpreta la parte di un giovane, David Holzman, che per nove giorni filma la propria esistenza e gli incontri casuali che gli capitano. Il falso fenomenologismo dà luogo ad un racconto aperto, da cui riescono a emergere anche alcuni veloci e pungenti ritratti umani. Ma nel complesso, si capisce, l'opera non ha gran significato, non nascendo da un'autentica necessità.

David Holzman's Diary di J. Mc Bride (U.S.A.).

Un film fenomenologico vero, al contrario, e dunque aggressivo e vitale, è *Wild 90,* diretto dallo scrittore Norman Mailer e fotografato da uno dei nomi di punta del cinema diretto newyorchese, D. A. Pennebaker. È la cronaca dei giorni trascorsi da Mailer e da alcuni amici chiusi in un lurido appartamento a ubriacarsi. Discorsi senza capo né coda, eccitamenti momentanei e momenti di rilassatezza, parolacce... Certo, così descritto, il film può sembrare solo un catalogo di cattivo gusto di cose sgradevoli e tutto sommato noiose. In verità, pensiamo che opere come *Wild 90,* prive di una qualunque prospettiva etica sulla materia trattata, vadano viste non come forme di comunicazione al grande pubblico di un mondo d'autore, bensì come documenti psicologici di una condizione umana, e in quest'accezione siano quanto mai indicativi. Mailer ha una personalità prepotente e anche di lui il film finisce per fornire un'immagine realistica e esauriente.

Wild 90 di N. Mailer (U.S.A.).

Esiste d'altra parte il momento in cui il cineasta irregolare, di punta, avverte l'esigenza di stabilire il contatto con la massa degli spettatori usuali. A questo punto, nascono esigenze di semplificazione, di chiarificazione, anche, e insieme di coerenza al proprio discorso precedente. Il risultato può essere discutibile e risentire di compromesso, spesso risulta meno « necessario » e vivo; e tuttavia il discorso prima limitato ai pochi entra in una circolazione larga ed è ora in grado di incidere. Vanno fatte tali premesse per capire qualità e difetti di un'« opera prima » insolita, per certi versi, e abituale, per altri, come *Targets* di Peter Bogdanovich. L'autore, che se non andiamo errati fa parte del gruppo nwyorchese di « Film Culture », è passato a Hollywood ed ha trovato finanziamento nella piccola produzione indipendente, la American International, che finanzia i film di Roger Corman. Ciò spiega un certo tono generale che richiama alcun di quei film e la citazione iniziale e finale di uno di essi, *The Terror* (La vergine di cera, 1963).

Targets di P. Bogdanovich (U. S.A.).

Bogdanovich ha voluto seguire parallelamente due vicende reali (o plausibili come reali), stabilendo un casuale punto di incontro all'inizio (i due personaggi di cui si dirà si incrociano sulla porta di un negozio) e una conclusione comune. La prima è quella del più celebre « divo » dei film dell'orrore degli ultimi trent'anni, Boris Karloff, che interpreta se stesso anche se il personaggio si chiama Byron Orlok. (Ma i riferimenti alla carriera di Karloff sono continui e precisi: v'è

il film di Corman indicato col titolo vero, v'è una sequenza di un vecchio film di Howard Hawks, v'è un riferimento nel dialogo a *Frankenstein*). Karloff, oltrepassati felicemente gli ottant'anni, gode come si sa tuttora di un'intensa attività ed è tornato a parti di protagonista assoluto in vari film non di serie « B » (uno dei quali ha vinto il gran premio quest'estate a Trieste) mentre il suo modesto epigono Christopher Lee, ben più giovane di lui, ha già concluso la sua stagione di imitatore. Ora, Bogdanovich immagina che Karloff, appena finito di girare *The Terror*, annunci al produttore che intende ritirarsi per sempre. « Ci sono troppo orrori veri nel mondo », dice, « perché io non mi senta ridicolo con i miei orrori di cartapesta ». (In effetti, Karloff, che è un attore fine e intelligente, migliore del « cliché » a cui il successo lo ha inchiodato, ha più volte cercato di liberarsi del suo personaggio). Smanie del produttore, insistenze del « press-agent », conforto affettuoso della segretaria. Il primo filone di *Targets* è qui, nel « pedinamento » (direbbe Zavattini) del grande « divo » in ritiro, nei giorni in cui matura la sua decisione e attende di renderla pubblica alla « prima » del suo ultimo film, un « pedinamento » che ci mostra Karloff in casa, in pantofole, col passo ancora vigoroso ma inceppato dalla necessità del bastone. Il secondo filone è dato da uno degli « orrori veri » di cui l'ex interprete di *Frankenstein* ha parlato: un normale, normalissimo impiegato, con moglie, figli, cognato, villetta propria e insomma un discreto benessere, che un bel giorno inopinatamente compera un fucile di alta precisione con mirino telescopico, stermina la famiglia, chiude la porta di casa come se nulla fosse e va sull'autostrada a colpire a caso i conducenti delle auto che passano. Quanto la parte relativa a Boris Karloff è intimamente sentita e partecipata, così quella del pazzo omicida è seguita con freddo distacco, con la rigorosa non-partecipazione dell'entomologo che osserva e cataloga; ed è bene che sia così, proprio per rendere tutta l'assurdità del gesto non motivato, dell'orore gratuito. Karloff e l'altro si misurano alla fine. L'ufficio pubblicità della casa produttrice ha deciso di varare *The Terror* in una cornice diversa dal solito cinematografo, ed è stato scelto un enorme « drive-in », dove gli automobilisti seguono il film dalla propria vettura, proiettato su uno schermo gigantesco. Il pazzo si apposta dietro questo schermo e comincia a tirare col silenziatore dentro le macchine: i cadaveri diventano decine senza che nessuno se ne accorga. Poi uccide il proiezionista, ma la proiezione scorre automatica e nessuno se ne accorge ugualmente, fino alla fine del primo tempo. Sarà Boris Karloff a scoprire l'assassino nascosto e ad affrontarlo, lui vecchio, con energia, percuotendolo col bastone, con odio e disprezzo, finché arriva la polizia. Dopo aver denunciato il superamento della Hollywood dei miti, il regista ci mostra l'« orrore della realtà » fisicamente sconfitto dall'« orrore del mito », conclusione ironica, forse, e comunque emblematica di uno scontro ideale. Le qualità dell'opera stanno, lo si è detto, nel diverso modo come i due personaggi sono impostati e seguiti, rivelando nel regista una mano d'autore non indifferente e una capacità d'analisi

notevole. Il difetto sta nella ricerca insistita di effetti spettacolari (ad esempio, la sequenza di *The Terror* con Karloff-personaggio che si avvicina minaccioso alla vittima alternata « alla Griffith » con Karloff-uomo che si avvicina minacciosamente all'assassino) e nella meccanica geometria della costruzione a sequenze contrapposte fino alla conclusione, suggestiva, sì, ma di comodo. Lo stesso Bogdanovich compare nel film impersonando brevemente Corman, presentanto come il regista « Sammy Michaels ».

Pesaro anno quarto, Pesaro anno primo, o Pesaro anno ultimo? Riguardando in prospettiva questa edizione, spiacerebbe se davvero dovesse essere l'ultima. Senza dubbio ci son cose da cambiare, ma è un peccato che alcune cose realmente innovatrici previste per il '68, come l'analisi critica di alcuni film, non si siano potute concretare per via della contestazione sorta per imporre proprio vie nuove. Il nuovo non è stato certo costituito, al contrario, dai cosiddetti « cinegiornali liberi », utile iniziativa nei propositi, rivelatasi alla visione dei film diversa dalle premesse: accanto ad alcune forti riprese degli scontri negli atenei, effettuate — rischiando — dagli stessi studenti, abbiamo veduto infatti dei normali film di propaganda già presentati da un partito politico sulle piazze d'Italia nell'ultima campagna elettorale.

Decantati gli animi e fatto un sereno riesame, da parte di alcuni cineasti contestatori, del fallimento — inevitabile — di una strategia sbagliata perché astratta rispetto alla situazione reale del paese, c'è da augurarci che ciascuno, dove opera, riprenda ad operare con serenità e propositi di novità vere; e che anche Pesaro, perciò, trovi un domani.

Il V festival internazionale del cortometraggio di Cracovia

di CALLISTO COSULICH

A differenza di altri festival nati nel dopoguerra in Europa Orientale, quello di Cracovia si presenta senza particolari limitazioni politiche o di « generi ». La stessa sua insegna (« Sguardo sul ventesimo secolo » o giù di lì: dici il tuo « giù di lì » perché a furia di non ostentarla, la si dimentica), la stessa sua insegna — dicevamo — è abbastanza vaga per non creare l'obbligo di particolari impegni. Accade così che il Festival affidi le sue sorti in mano agli organizzatori, al gusto, alla raffinatezza delle loro scelte. E bisogna dire che in questo senso i dirigenti della rassegna se la cavano piuttosto bene, con un rigore che vorremmo adottato in altre manifestazioni del genere. Il livello medio dei cortometraggi presentati è senza dubbio dignitoso, più dignitoso che altrove. Resta da stabilire però se sul piano culturale questo sia sufficiente, se basti scegliere il fior fiore della produzione disponibile per avere una rassegna culturalmente valida. Personalmente non lo crediamo: uscendo dal cinema Kijow dopo l'ultima serata del Festival, si ha la convinzione di aver visto dei film discreti, alcuni decisamente buoni, ma nulla si sa sulle tendenze del cortometraggio nei vari Paesi, sulle tematiche più vive e ricorrenti. Ogni illazione a tale proposito diventerebbe arbitraria.

Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable (Stati Uniti).

Per non rimanere nel generico, facciamo subito un esempio: *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable.* Si tratta di un 16 mm. prodotto a Chicago che presenta il complesso *Velvet Underground* in un *non stop show,* imperniato su musiche e canzoni di Andy Warhol. Nonostante un breve intermezzo centrale, in cui i componenti del complesso vengono intervistati, il cortometraggio, della durata di 32 minuti, ha lo stile tipico dei film *underground*: l'immagine è letteralmente triturata dalle sovraimpressioni, il ritmo ha un affanno quasi orgastico, la colonna sonora è di parecchi toni sopra il normale e dà veramente il senso dell'esplosione, anche nella testa dello spettatore. Il quale, almeno a Cracovia, si ribella, rifiuta tale trattamento, chiede fino all'imprecazione di finirla. Ora, anche ammettendo il basso livello intellettuale di questo pub-

blico (un pubblico di « notabili » che ha molti punti in comune con il pubblico serale del Lido e della Croisette), non si può pretendere che lo spettatore — qualsiasi spettatore: anche il più ben disposto — sia in grado di recepire un film del genere, senza saper nulla dell'*Underground*, del *New American Cinema*, del suo significato e dei suoi stilemi.

Un altro film, piovuto come una meteora sul Festival e rimasto sostanzialmente incompreso, è stato *Tag der offenen Tür*, un cortometraggio a soggetto di produzione tedesco-occidentale, realizzato da Pim de la Parra e dall'olandese Wim Verstappen, messosi in luce l'anno scorso a Pesaro con *Josef Katus*. *Tag der offenen Tür* vuol dire « giorno della porta aperta ». È il giorno in cui il comando della N.A.T.O. apre le porte di una sua base ai visitatori tedeschi. Migliaia di turisti sciamano tra i razzi, i carri armati, i Boeing statunitensi che risvegliano in loro sopite nostalgie o, addirittura, la mascolinità frustrata. È il caso appunto del signor Horst, un giovane padre di famiglia dallo sguardo ottuso, che de la Parra e Verstappen seguono, assieme alla moglie e alla figliolina, durante la sua peregrinazione attraverso la base. Se il film, alla fine, non calcasse troppo la mano sul suo « eroe » e si fosse, invece, affidato maggiormente all'intuizione dello spettatore, *Tag der offenen Tür* sarebbe perfetto. Ma, anche così, avrebbe meritato, a nostro avviso, un riconoscimento ufficiale, se non altro per sottolineare il suo sforzo di uscire dagli schemi comuni del cortometraggio a soggetto.

Tag der offenen Tür di Pim de la Parra e Wim Verstappen (R. F.T.).

Tolte queste due presenze, per così dire incomode, la giuria, di cui il sottoscritto faceva parte, si è orientata sul cortometraggio sovietico *Zamki na Pieskie* (Castelli di sabbia), *rara avis* in una produzione che, per quanto ci è stato dato di capire a Cracovia, si preoccupa soltanto di piacere, e di piacere sfacciatamente, nel peggior senso del termine: attraverso l'uso intensivo del grande schermo e del formato 70 mm., attraverso la falsa poesia delle foglie d'autunno che permettono l'impiego di colori rugginosi, insomma attraverso un vero e proprio festival del *kitsch*. *Zamki na Pieskie*, però, costituisce una felice eccezione e non a caso, ci sembra, tale eccezione ci proviene non dagli studî di Mosca o di Leningrado, ma dalla lontana Frunze, capitale della Kirkisia. A dire il vero il film è girato su una spiaggia del Baltico ma questo, semmai, arricchisce l'originalità dell'impresa: si vede che le cinematografie asiatiche dell'Unione Sovietica godono di « diritto di stabilimento » nella Russia europea. Il film è tutto incentrato su un ragazzino kirkiso, intento a costruirsi castelli di sabbia, destinati regolarmente ad essere sciupati o distrutti dagli altri bagnanti e dalle onde. È niente: ma il prodigioso senso dell'inquadratura del regista Bronsztejn (un nome da ricordare) riesce a creare e a fugare alternativamente il magico mondo del ragazzino, creando con piccole variazioni del quadro — e all'interno del quadro — una suggestione indimenticabile.

Zamki na Pieskie (U.R.S.S.)

In quanto ai « generi », quello che ne è uscito meglio è senza dubbio il disegno animato. Se ne sono visti alcuni molto belli, sia per il loro grafismo, sia per il contenuto irriverente (a volte addirittura esplosivo) che li animava. Anzi, se è lecito parlare di contestazione in un festival allergico a tale vocabolo, tracce se ne sono potute trovare soltanto nei

Koncertissimo di J. Denes (Ungheria).

disegni animati e, in particolare, nel breve ma intenso *Koncertissimo* dell'ungherese Jószef Denes, dove gli strumenti musicali vengono sostituiti dalle armi e gli strani musicisti attaccano il loro concerto, sparando sugli spettatori.

Meč (*La spada*) di I. Renč (Cecoslovacchia).

La giuria, dopo aver deciso di assegnare il premio speciale a un disegno animato, ha discusso lungamente a quale darlo: se al già citato *Koncertissimo* oppure a *Meč* (« La spada ») del ceko Ivan Renč. Una discussione interessante (soprattutto per chi, come noi, era estraneo alla materia del contendere) alimentata dai membri della giurìa provenienti dai Paesi dell'Europa Orientale; una discussione che, come si sarà capito, verteva appunto sulla carica contestante delle due operine e sulla loro capacità di centrare, sia pure in forma allusiva, gli aspetti maggiormente contestabili dello sviluppo socialista nell'Est europeo. Anche *Meč*, infatti, è un apologo di significato abbastanza trasparente: campioni di varia umanità sostano in ammirazione dell'impugnatura artisticamente cesellata di una spada, sognano di adattarla ai loro particolari gusti ed interessi, senza accorgersi che la lama ha trafitto al cuore un malcapitato e lentamente lo lascia dissanguare. Al limite il disegno animato ceko può essere preso per una condanna di quanti cercano di salvare una dittatura, anche sanguinaria, concedendole il merito della costruzione di efficenti autostrade. Ma, a prescindere dalle allusioni politiche, sono ammirevoli in *Meč* la semplicità e l'economia dei mezzi impiegati per narrare l'apologo: l'impugnatura della spada arriva bruscamente in primo piano e resta in primo piano per tutta la durata del disegno animato (4 minuti), mentre in secondo piano sfilano i « visitatori »; solo alla fine un movimento discendente in senso verticale lungo la lama scopre la presenza dell'uomo trafitto.

Pomluvaci (*Le malelingue*) di J. Kluge (Cecoslovacchia).

Stessa durata, ma grafismo più elaborato e fantasioso caratterizzano, invece, *Pomluvaci* (« Le malelingue »), un altro disegno animato proveniente dagli studi di Praga, realizzato da Joseph Kluge. Preferito a *Meč*, appunto per i suoi valori formali, illustra — oltretutto con molto spirito — le devastazioni provocate dalla maldicenza. I due distruttori, posti ai lati dello schermo, divorano e digeriscono tutto, compresa la parola « fine ». Anche *Pomluvaci*, a detta degli esperti praghesi, ha un suo preciso significato polemico: basti pensare, dicono, alla funzione negativa, addirittura sinistra, che la maldicenza ha svolto in regime novotnyano.

Orasul (Romania).

En face e *Wykrzyknik* (Polonia).

Kravata, Kojato e *Zatrudnenie* (Bulgaria).

Ma la qualità dei disegni animati, visti a Cracovia, è emersa anche quando non si celava tra le pieghe dei disegni e dei simboli alcun significato polemico. Come nel caso del rumeno *Orasul* (« La città ») di Sabin Bălasa, una serie di variazioni sulla città, la natura e l'amore, disegnate con raffinatezza preziosa, oseremmo dire decadente; o dei polacchi *En face* di Janusz Wiktorowsi e Jacek Sierocinski e *Wykrzyknik* (« Il punto esclamativo ») di Stefan Schabenbeck, interpretazione quest'ultima in chiave puramente geometrica del mito di Sisifo; o dei bulgari *Kravata, Kojato...* (« La vacca che... ») di Doniu Donev e Christo Topuzanov e *Zatrudnenie* (« Imbarazzo ») di Ivan Andonov, destinati evidentemente a un pubblico minorile ma non per questo meno ricchi di *humour* e di finezza; o del

danese *K for Klods* (« C come cubo ») di Bent Barfod, ambizioso tentativo di dedurre una cosmogonia dai cubetti di legno coi quali si trastullano i bambini; o — soprattutto — dello svizzero *Les corbeaux* (« I corvi ») di Ernest e Gisle Ansorge, truce saga medioevale disegnata con macabra fantasia, degna di un illustratore di Lovecraft o della Radcliffe.

K for Klods (Danimarca).

Les corbeaux (Svizzera).

Nell'ambito di un festival dal rispettabile livello medio, interessava infine verificare le attuali possibilità del cortometraggio italiano, per anni considerato l'aspetto più vergognoso del nostro cinema, ed ora alla ricerca di una sistemazione dignitosa in virtù di una legge che, sulla carta almeno, dovrebbe elevarne la qualità. Dei quattro cortometraggi presentati dall'Italia, due almeno si sono dimostrati degni di una competizione internazionale, seppure non al punto di entrare nella ristretta rosa dei premiabili: *Banditi in Barbagia* di Giuseppe Ferrara e *Noi siamo l'Africa* di Ansano Giannarelli. In entrambi i casi potremmo dire che il testo s'è rivelato superiore alle immagini: asciutto, preciso, esauriente e violento, in regola cioè con lo stile del più moderno e avanzato giornalismo di documentazione politico-sociale. Mentre le immagini o erano eccessivamente povere e banali, come nel documentario del Giannarelli, o — al contrario — troppo artificiose, come in *Banditi in Barbagia*, dove Ferrara non ha saputo impedirsi di « mimare » il sequestro di persona, cioè di imitare i peggiori vezzi del film di consumo. In ogni caso, a prescindere da questi loro difetti, i due cortometraggi italiani non sarebbero stati in grado di competere con il film-inchiesta *End of a Revolution?* (« Fine di una rivoluzione? ») dell'inglese Brian Moser, palpitante ed attualissimo panorama della Bolivia, dopo l'uccisione di Ché Guevara. In altri termini il cortometraggio italiano, nonostante l'incentivo della legge, dimostra ancora di avere il fiato corto e di abdicare, nei confronti di certi argomenti a maggior respiro, in favore della televisione, la quale — dal canto suo — raramente riesce a trattare tali temi con il coraggio e la spregiudicatezza, dimostrati dal film di Moser. Questa, se vogliamo, è l'unica, marginale conclusione che si può trarre da un Festival che, come abbiamo detto, per sua natura pare voler impedire ogni sorta di conclusioni.

Banditi in Barbagia di G. Ferrara e *Noi siamo l'Africa* di A. Giannarelli (Italia).

End of a Revolution? di B. Moser (Gran Bretagna).

I PREMI DEL V FESTIVAL INTERNAZIONALE DEI FILM DI CORTOMETRAGGIO - CRACOVIA 1968.

La giuria formata da Antoni Bohdziewicz, presidente (Polonia), Vinicio Beretta (Svizzera), Callisto Cosulich (Italia), Andras Kovacs (Ungheria), Ecaterina Oproin (Romania), José Maria Podestà (Uruguay), Geslan Rzejǹski (Polonia), Martin Slivka (Cecoslovacchia), Daniel Szczechura (Polonia), Alexander Zguridi (Urss) esaminati i 70 film di 23 Paesi ha assegnato i seguenti premi:

Gran Premio « Lajkonik d'oro » a *Zamki na pieskie* (Castelli sulla sabbia) di J. Bronsztejn e A. Widugiris (Urss), per la capacità fresca e piena di

humour e di calore con cui gli autori mostrano lo scontro fra l'immaginazione dei ragazzi e il realismo degli adulti.

Premio Speciale del Presidente del Consiglio Municipale di Cracovia « Lajkonik d'oro » a *Koncertissimo* di Jozsef Denes (Ungheria) per la capace e sintetica presentazione in forma satirica di ciò che minaccia la nostra civiltà.

Quattro « Lajkonik d'argento » a *Piknik u nedelju* (Picnic di domenica) di Karpo Acimović Godina per il coraggioso e fresco tentativo di rinnovare un vecchio tema di commedia;

a *Czas przemiany* (Tempi che cambiano) di Andrzej Piekutowski per l'originale e poetico interesse per i mutamenti sociali e civili avvenuti in Polonia;

a *The End of the Revolution?* (Fine di una rivoluzione?) di Brian Moser (Gran Bretagna) per i notevoli valori giornalistici di un film che impegna allo stesso grado le emozioni dello spettatore e le sue vedute politiche;

a *Pomluvaci* (Le malelingue) di Josef Kluge, disegni di Hana Stepanova (Cecoslovacchia), per l'humour e il sarcasmo degli autori nei confronti del malcostume del pettegolezzo e per i notevoli valori formali del film.

Premio della FAO « Statuetta di Osiride » a *Banditi in Barbagia* di Giuseppe Ferrara (Italia) per la precisa illustrazione delle concomitanti cause della miseria e della fame dei pastori sardi e per aver mostrato il principale motivo di tale situazione, la ingiusta divisione della terra.

La Giuria della Fipresci, composta dei rappresentanti di 14 Paesi, ha assegnato il suo premio ex aequo a

I am 20 (Ho vent'anni) di S.N.S. Sartry (India) per il buon uso del metodo del cinema-diretto applicato all'attuale situazione della società indiana;

a *The End of Revolution?* (Fine di una rivoluzione?) di Brian Moser (Gran Bretagna), per l'imparziale analisi di uno scottante problema sociale e politico, realizzata in una forma di autentico giornalismo.

La Giuria del Cidalc assegna (per la prima volta a Cracovia) il suo premio all'unanimità a

Zamki na pieskie (Castelli sulla sabbia) di J. Bronsztejn e A. Widugiris (Urss), per i notevoli valori umani;

Diploma speciale a *Mec* (La spada) di Ivan Renc (Cecoslovacchia) per i notevoli valori cinematografici.

* * *

I PREMI DELL'VIII FESTIVAL NAZIONALE DEI FILM DI CORTOMETRAGGIO POLACCHI — CRACOVIA 1968.

Gran Premio del Ministro dell'arte e della Cultura « Lajkonik d'oro »

a *Rok Franka W.* (Un anno di Frank W.) di K. Karabasz e S. Niedbalski.

Premio del Presidente del Consiglio Municipale di Cracovia « Lajkonik d'oro »

a *Archeologia* di Andrzej Brzozwski.

Premio del Presidente del Comitato della Radiotelevisione per il miglior film televisivo « Lajkonik d'argento » ex aequo

a *Granica* (La frontiera) di Roman Wionczek e *Skok na Arnhem* (Attacco su Arnhem) di Wincenty Ronisz.

Premio del Centro Nazionale della Cinematografia per il miglior film per l'infanzia « Lajkonik d'argento » ex aequo

a *Robocik* (Il piccolo robot) di Stanislaw Dueltz e *Male smutki* (Le piccole amarezze) di J. Kedzierzawska.

Premio « Lajkonik di bronzo » per il miglior film documentario

a *90 dni u roku* (90 giorni di un anno) di Krystyna Gryczelowska.

Premio « Lajkonik di bronzo » per il miglior film di divulgazione scientifica

a *Od rudy do stali* (Dal minerale all'acciaio) di Jósef Arkusz.

Premio « Lajkonik di bronzo » per il miglior disegno animato

a *Wykrzyknik* (Punto esclamativo) di Stefan Schabenbeck.

Premio « Lajkonik di bronzo » per il miglior film sperimentale

a *Ja gore* (Io brucio) di Janusz Majewski.

Premio della redazione di *Glos robotniczy* (Voce operaia) di Lódż per il film più impegnato nei problemi sociali contemporanei

a *Azyl* (Asilo) di Lucjan Jankowski.

Premio della rivista *Zolnierz Polski* (Il soldato polacco) « Pugnale d'oro » per il miglior film che presenti i fini patriottici della resistenza per la liberazione nazionale e sociale

a *Glód broni* (Fame di armi) di Maciej Sienski.

Premio dell'Associazione della critica cinematografica polacca « Sirena di Varsavia »

a *Jubileuszowy* (Giubilare) di Jan Lomnicki.

Ordine a Karlovy Vary

di GIOVANNI GRAZZINI

Il festival cinematografico di Karlovy Vary, quello che secondo l'ottica nefasta dei ribelli pesaresi più avrebbe avuto bisogno di essere « contestato » per la sua origine paternalistica (quest'anno le deprecate giurie sono divenute addirittura tre), invece si aprì e si svolse in pace fin verso la fine. Non è affatto un paradosso. I giovani cecoslovacchi cresciuti all'ombra della bandiera rossa hanno avuto tutto il tempo di comprendere quale cumulo di errori e di paure comporti un regime come quello invocato dai nostri rivoltosi, che nascondono dietro il mito del « potere operaio » le proprie vocazioni assolutiste.

Rifiutando, a differenza dei nostri, l'alleanza della teppaglia, i giovani cecoslovacchi combattono, con matura coscienza, quelle stesse strutture autoritarie che i « cinesi » di casa nostra, in un delirio di fanatismo, credono di identificare con l'occidente, e per decenni invece sono state la palla al piede del mondo comunista. Tutti i traguardi raggiunti negli ultimi anni dalla « nuova ondata » di Praga (artistici e commerciali) sono stati conquistati contro il sistema politico-burocratico sostenuto dai maostalinisti.

I giovani autori hanno pagato con l'accusa di anarchia la spregiudicatezza formale e il rifiuto di un realismo socialista arroccato su brutali posizioni zdanoviane. È dunque giustificato il loro orgoglio, di aver fatto da battistrada, forse meglio degli scrittori, nel processo di liberalizzazione (o, come dicono, di rigenerazione democratica del socialismo) avviato con tanto clamore ai primi di quest'anno. Perché nel cinema cecoslovacco il disgelo è cominciato fin dal 1963: da quando negli « studi » di Barrandov e di Bratislava i *gruppi di produzione* hanno cessato di degradare i film a vili strumenti di propaganda e hanno preteso una sia pure relativa autonomia finanziaria, da quando i registi (non tutti ma i migliori) hanno inteso la funzione dell'arte in termini problematici, e hanno fatto coincidere la propria responsabilità sociale con una franca, spesso inclemente, analisi della realtà politica, economica e psicologica, da quando hanno reagito con durezza ai veti, spesso ipocritamente velati, della censura.

Se, alla luce del documento programmatico approvato dal comitato centrale del partito comunista cecoslovacco in aprile, guardiamo agli anni trascorsi, certi registi boemi e slovacchi acquistano un brevetto di antemarcia. Quando il partito afferma che « l'attività creativa dell'arte non deve essere sottoposta a censura », consacra un diritto per il quale i cineasti si sono battuti coraggiosamente fin dai tempi bui. E quando tuttavia ammonisce che « l'azione sociale della cultura non si svolge all'infuori della continuità politica », riecheggia una scelta che soltanto nella paura dei dogmatici i cineasti avrebbero rinnegato.

Il processo di liberalizzazione del cinema cecoslovacco, inserito nella logica revisionista di tutto il sistema, coesiste senza drammi con la nazionalizzazione del settore, che consente ai giovani talenti di sottrarsi alle lusinghe della speculazione privata. Se il traguardo della primavera di Praga è un nuovo modello di socialismo democratico nazionale, quello degli intellettuali è di dargli una cornice ideologica elastica, ricca di riflessi artistici e morali, perché le nuove strutture si adeguino a un sistema di valori in continua metamorfosi. Ecco perché la liberalizzazione non ebbe immediate ripercussioni nel settore cinematografico cecoslovacco, se si eccettua il caso di qualche regista, come Jires, che finalmente ha potuto iniziare la lavorazione di film ispirati a soggetti sinora sgraditi. Per gli uomini di cinema la destituzione di Novotny rappresenta soltanto un passo avanti, benché decisivo, verso la libertà d'espressione, ma non comporta automaticamente la soluzione dei problemi economici. Abolita la censura, i *gruppi* hanno maggiori responsabilità. I registi non si trovano più di fronte burocrati ottusi e spaventati ma devono pensare a far quadrare i bilanci, e a render conto di come spendono le sovvenzioni dello Stato.

La primavera di Praga insomma non promette ai cineasti giorni idilliaci. Per un Nemec che ha potuto girare e far proiettare nei circuiti normali il suo *reportage* sulle manifestazioni studentesche represse dalla polizia di Praga nell'ottobre scorso, si troveranno dieci suoi colleghi disposti a invocare la supremazia delle esigenze commerciali, la necessità delle coproduzioni, l'urgenza di impiegare i soldi dello Stato per « opere di bene ». Mentre si spera che il bilancio statale offra valide e costanti garanzie all'industria cinematografica, l'iniziativa e il controllo si decentralizzano e i *gruppi* elaborano i loro programmi di autonoma gestione artistica e amministrativa.

Che il nuovo macchinario abbisognasse tuttavia di un lungo rodaggio era stato confermato già dal sedicesimo festival di Karlovy Vary. Qui le acque sono placide come seicentodieci anni fa, quando Carlo VI fondò le terme. Più che di politica si discute sull'opportunità di riaprire il Casinò da gioco. Le polemiche roventi di Praga si stemperano nei diuretici interventi della « Tribuna libera ». I giovani registi fanno brevi apparizioni e se ne vanno. Menzel, che pure ha in concorso *Un'estate capricciosa*, non si è nemmeno fatto vedere. I bambini chiedono autografi a tutti, con mite insolenza. Le dive hanno abitucci pudibondi. Si è protestato presso il governo italiano per la « brutalità » della polizia di Pesaro, ma si è partecipato al lutto per l'assassinio di Kennedy (cosa che Pesaro non fece).

È che il festival è stato preso di contropiede: già un anno fa si era data una nuova fisionomia, con l'intenzione di meglio qualificarsi nei confronti dei festival concorrenti. Oggi le misure innovatrici (le tre giurie: di registi, attori e tecnici; l'autorità conferita a una commissione di selezione presieduta da Elmar Klos) sembrano prudenti ma non è privo di significato che il festival, quasi in gara con Venezia, si sia proposto di fare il punto sulle nuove correnti dell'arte cinematografica, rinunciando alla stretta osservanza politica.

La sera della premiazione, durante la cerimonia di chiusura, al suono delle trombe, è stato reso pubblico un singolare dissenso tra la giuria degli autori, presieduta da Zavattini, e Alois Polednak, presidente del Festival nella sua veste di direttore generale della cinematografia cecoslovacca. La prima, a conclusione di sedute laboriosissime, aveva deciso, trascinata da Zavattini, d'interpretare il regolamento in modo che si potessero conferire, oltre al « gran premio », un « premio straordinario » diviso fra quattro film e due « premi speciali ». Perciò aveva assegnato il « gran premio » a *Un'estate capricciosa* di Menzel; suddiviso il premio straordinario fra lo jugoslavo *Quando sarò morto e livido* di Pavlovic, il cubano *Memorie del sottosviluppo* di Gutierrez Alea, il cileno *Lungo viaggio* di Caulen, l'americano *A sangue freddo* di Brooks; e attribuito i premi speciali al sovietico *Il 6 luglio* di Karasik e all'ungherese *Fantocci sul muro* di Sandor.

Era una decisione fin troppo generosa, e chiaramente in contrasto con lo spirito del Festival, inteso a ridurre, anziché moltiplicare, il numero dei premi, però Zavattini l'ha difesa con un furbo argomento. « Forse abbiamo compiuto degli errori di forma — ha detto al microfono — ma insomma, in questa primavera cecoslovacca piena di vita e di libertà, possiamo avere meno soggezione degli statuti ». C'era da credere che Polednak, preso di contropiede (accusato com'è da molti cineasti di Praga di doppiogioco), inghiottisse il rospo, tanto più che Zavattini aveva riscosso il più lungo applauso della serata quando un rappresentante del Sindacato internazionale degli autori gli ha consegnato a sua volta una targa d'oro. Invece, nel discorso di chiusura, Polednak, con voce accorata e severa, ha espresso il biasimo e il rammarico del Festival nei confronti della giuria, rea di avere violato lo statuto.

Cose, a dir poco, pittoresche. E non basta: finita la cerimonia, Zavattini è ripartito all'attacco quando gli è stato spiegato che durante la lettura del verdetto non era stata specificata la gerarchia di valore tra il premio straordinario e i premi speciali (e da parte sua il giurato jugoslavo protestava perché il film di Pavlovic non era stato chiamato per primo). Si è mandata a chiamare la ragazza che aveva dato lettura del verbale, si è affannosamente ricercato il responsabile della cerimonia, sono volate parole un po' caustiche sulla burocrazia: la partenza di Zavattini per Praga, l'arrivo, a tarda notte, del bollettino del Festival (che riportava il testo originale delle decisioni della giuria), e il richiamo del ricco buffet, hanno finalmente chiuso l'incidente.

La si può definire una scena da opera buffa, per il modo con cui fu interpretata da un Polednak tetro e accigliato e uno Zavattini agitatissimo

che saltellava qua e là tenendosi stretto il mazzo di garofani ricevuto sul palco, ma è ovvio che questo è stato soltanto il finale esilarante di una recita molto tesa, che durante il Festival si è svolta soltanto in parte dietro le quinte, dominata dal contrasto fra chi vuole far sopravvivere la rassegna cinematografica di Karlovy Vary, ma sottraendola al controllo governativo, e chi invece vuole continuare a proteggerla dall'alto, o altrimenti sopprimerla.

Quale sia il suo destino, oggi nessuno sa dire: però c'è già il progetto di renderla annuale, infischiandosi della consuetudine d'alternarla con il Festival di Mosca (gli slovacchi, da parte loro, chiedono si faccia un festival anche a Bratislava). E Brousil, parlando la sera della premiazione, ha lamentato che la rassegna conservi un carattere competitivo, con le assurde e nefaste designazioni ufficiali da parte dei vari paesi. « Tutto dovrà essere rimesso in causa — ha detto — dopo questa edizione di trapasso. La Cecoslovacchia non deve lasciarsi sfuggire l'occasione di creare nel 1969 un festival di tipo nuovo ». Vale a dire, un festival libero.

Di libertà si è parlato moltissimo, in quei giorni, anche a Karlovy Vary. Proprio alla « tribuna libera » (la tradizionale assemblea di cineasti in cui ciascuno dice la sua), lo schieramento dei cecoslovacchi, ungheresi, jugoslavi e romeni contro i comunisti dogmatici era stato compatto. Quando si è votata la mozione che riconosceva nella libertà di creazione artistica l'espressione d'un diritto inalienabile dell'uomo, soltanto i tedeschi orientali e i sovietici si sono opposti, intestarditi nell'ammonire sulle « responsabilità sociali » dell'artista. Come volevasi dimostrare, benché poi qualcuno dei presenti a Karlovy Vary non sia riuscito a condurre in porto una protesta contro le discriminazioni razziali del governo polacco, che ha impedito a tre cineasti ebrei, fra i quali Jerzy Toeplitz, di intervenire al Festival.

Rozmarne leto di J. Menzel (Cecoslovacchia).

In questa atmosfera, anche il verdetto delle giurie ha un sapore inequivocabile. Il « gran premio » assegnato dagli autori e dai tecnici a *Rozmarne leto* (« Un'estate capricciosa ») del trentenne cecoslovacco Jiri Menzel — il recente vincitore dell'Oscar con *Treni strettamente sorvegliati* — non è soltanto un omaggio ai padroni di casa: ribadisce il consenso a una generazione di artisti che meglio di ogni altra, in campo comunista, si è scrollata di dosso il vecchio realismo pedantesco, e l'ha sostituito con un problematico fervore di temi e di immagini. Il film di Menzel, infatti, ottimamente fotografato a colori e recitato da simpatici caratteristi, è una scommessa che può lasciare perplessi (l'innesto dei letteratissimi dialoghi originali, provenienti da un racconto di Vancura, sul tronco d'un bozzetto ironico e malinconico, con inflessioni felliniane), ma non le si può negare di essere giocata con molta libertà artistica. La storia di tre attempati dongiovanni di provincia e d'una moglie insoddisfatta, tutti ringalluzziti dall'arrivo di una coppia di saltimbanchi, è condotta con finezza di gusto e simmetrica eleganza. Il film, pur non essendo un capolavoro, è intelligente, dettato dalla amara coscienza che il richiamo dei sensi è l'ultimo inganno della vita, prima dell'autunno, e tuttavia bisogna sorriderne con coraggio.

Quando sarò morto e livido (Jugoslavia).

Di tutti gli altri film premiati (giurie così prodighe non avrebbero dovuto dimenticare l'italiano *Sequestro di persona*), il più nuovo è sembrato lo jugoslavo *Quando sarò morto e livido*, che si è anche diviso col cubano il diploma della Fipresci: un esempio risoluto di quel cinema sociale tanto lontano dall'ottimismo di partito da compiacersi d'offrire un'immagine deprimente della vita contemporanea. Il suo eroe è un poveraccio che, non riuscendo a trovare lavoro, sbarca il lunario rubando e sostando in alcove ospitali, finché muore assassinato in una latrina. Pavlovic ha un'idea troppo picaresca della miseria, ma per la franchezza della resa ambientale e la caratterizzazione dei tipi, soprattutto femminili, il suo film merita attenzione.

Il 6 luglio (U.R.S.S.).

Poor Cow di K. Loach (Gr. Bret.).

Mentre il premio all'attore Nikolai Ploznikov, uno dei protagonisti di *Un tuo contemporaneo*, ha tutta l'aria d'un contentino (il film designato ufficialmente da Mosca, *Il 6 luglio*, ha strappato un premietto, ma in realtà è una scolastica e tendenziosa ricostruzione di quella drammatica giornata del 1918 in cui i « socialisti di sinistra » guidati dalla Spiridonova, ribellandosi a Lenin, misero in forse il trionfo della rivoluzione: un monito evidente ai cinesi di oggi), il premio destinato all'attrice Carol White, protagonista dell'inglese *Poor Cow*, giustamente segnala una interpretazione che è il maggior punto di forza del film di Kenneth Loach. Giacché la storia di una giovane donna che passa da un ladro all'altro, tuttavia restando fedele al ricordo di quello che le ha fatto assaggiare la vera felicità, è raccontata con sciolta freschezza, ma su un debole tessuto, contaminato oltretutto da un sentimentalismo alla Lelouch.

Tante Zita di R. Enrico (Francia).

Le avremmo preferito Johanna Shimkus, che ha avuto soltanto una menzione d'onore: spontanea protagonista del francese *Tante Zita* di Robert Enrico, un film assai convincente per come descrive il comportamento di una ragazza che risponde alla paura della morte con le emozioni d'una notte vagabonda e romantica. Toccante modello di un cinema che senza vergognarsi di qualche arabesco assume spiriti e forme dalla mobile realtà psicologica dei giovani. E ne riflette i liberi umori, il diritto ad essere fragili, contro quelle ipocrisie e viltà degli adulti che il cinema cecoslovacco già seppe bollare a fuoco, di cui il Festival di Karlovy Vary ha portato le cicatrici, e che sarebbero tornate a esplodere, poche settimane più tardi, nel dramma di tutto un paese.

San Sebastiano, quasi la beniamina dei produttori

di GUIDO CINCOTTI

Nella situazione di crisi profonda che caratterizza oggi le maggiori manifestazioni cinematografiche internazionali, questa di San Sebastiano appare paradossalmente e sotto alcuni aspetti una rara eccezione. Il vento della contestazione, levatosi tempestoso a Cannes fino a travolgere le apparentemente solide strutture organizzative di quel festival e a sgretolarne l'equivoca impostazione cultural-mondana, e poi dilagato qua e là per l'Europa trovando il punto di più acuto addensamento ciclonico a Pesaro, si è dolcemente smorzato alle falde dei Pirenei, cedendo il campo a una vasta e durevole depressione. Se Cannes è finita di morte violenta, se Pesaro è andata avanti con compromessi ed ambiguità, se Berlino ha temuto fino all'ultimo giorno che il suo delicato equilibrio venisse sconvolto da una mossa appena un po' audace di uno dei tanti « poteri » germinati nella confusione e nel generale scontento, se la stessa Venezia, al momento in cui scriviamo, appare brutalmente aggredita da destra e da sinistra in una singolare confluenza d'interessi e di mosse tattiche, San Sebastiano — così come Karlovy Vary, d'altronde; né può dirsi una coincidenza casuale — è andata in porto tranquillamente, senza scossoni né imprevisti. La contestazione te la lasci dietro le spalle a Hendaye: ad Irun sei nel regno dell'ordine, della calma assoluta. In realtà è l'Europa che ti lasci alle spalle: dei fermenti, le inquietudini, i sommovimenti culturali e ideologici che la percorrono qui non arriva che un'eco illanguidita, uno scialbo riflesso. Cose lontane, impensabili. Qui una cosa appariva certa fin dalla vigilia: il Festival si sarebbe svolto in piena regolarità, avrebbe osservato il suo programma fino in fondo.

È vero: più di una volta dalle finestre del nostro albergo abbiam potuto osservare gruppi di giovani sfilare al grido di « libertad » e nugoli di poliziotti disperdeli con le suadenti maniere a loro consuete; è vero che un certo pomeriggio la città è stata invasa da truppe in assetto di guerra e camionette militari si sono esibite in rabbiosi ca-

roselli lungo l'Avenida; è ancora vero che pochi giorni dopo la conclusione del Festival un attentato ha troncato per sempre la carriera del comandante locale della polizia segreta, e tutta la regione è stata posta in stato d'assedio. Ma abbiamo la ferma convinzione che tutto ciò fosse abbastanza estraneo al Festival, che oggetto della contestazione fossero ben altri valori da quelli espressi in una manifestazione cinematografica che, se ha modesta risonanza all'estero, ne ha ancor meno all'interno e presso gli stessi ambienti locali, propensi piuttosto a considerarla un fatto di mera decorazione cittadina, un'attrazione turistica di valore uguale a quante altre — campionati ciclistico o rassegne di gruppi canterini — figurano nel magro calendario degli « events » stagionali.

Ne abbiamo tratto conforto alla nostra convinzione che la « contestazione », così come si è esercitata finora a Cannes o a Pesaro, è un lusso, un genere voluttuario per giovanotti sazi e annoiati, un'esercitazione accademica adatta a chi ha già soddisfatto i suoi bisogni primari e si guarda intorno alla ricerca del superfluo. Dove tali bisogni sono ben lungi dall'esser soddisfatti, anzi sono fame rabbiosa o sconsolata rassegnazione, non v'è spazio per « stati generali » e per « comitati di boicottaggio »: i festival cinematografici possono fare vita tranquilla, i loro direttori dormire tra molli guanciali.

Oggi come oggi, San Sebastiano rischia addirittura di diventare la beniamina dei produttori, usi finora a dedicarle un'attenzione distratta: e in effetti quanti si ostinano a vedere nei festival cinematografici poco più che un mercato, una fiera ove esporre il loro campionario migliore, un porto franco ove concludere affari e magari fregiarsi di qualche coppa da esporre in vetrina per il prestigio della casa e l'occhio del mondo, possono trovare qui un approdo idoneo e accogliente. Tuttora inadeguato, peraltro: malgrado i sedici anni di vita, questo festival soffre ancora di una struttura assai gracile e di un'approssimativa impostazione, pur se dal lato organizzativo è andato migliocando col tempo. Manca addirittura — nell'assenza totale di una direttrice culturale su cui muovere — un criterio qualsiasi di scelta dei film, i quali sembrano approdare quasi per caso sullo schermo del Victoria Eugenia, vecchio teatro dagli stucchi polverosi e dai velluti appassiti. In un simile quadro « belle époque », fatto per ospitare il più logoro repertorio melodrammatico, l'idea stessa del nuovo appare stonata: se c'è un festival che potrebbe far propria l'insegna del « cinema vecchio » questo è San Sebastiano.

Ciò non vuol dire, naturalmente, che qui non sia possibile vedere qualche buon film, e persino qualche film di audace impostazione linguistica. È accaduto più volte, gli altri anni, e in più modica misura anche quest'anno; ma è sempre, ci pare, il gioco del caso e non una scelta deliberata a determinare la presenza, e la frequenza, di opere in qualche misura degne di considerazione; il che, conseguentemente, svuota d'importanza il significato stesso di tali presenze.

In simili condizioni è evidentemente da escludere qualsiasi di-

scorso unitario che poggi su una piattaforma culturale omogenea; fermo restando che nessuna lezione o indicazione, nessun monito o segnale, nessun stimolo o suggerimento ci viene da questo festival della pigrizia e del conformismo — né potrebbe venirci da una manifestazione ufficiale che ha per sede questo paese — non resta che dare qualche doverosa notizia sulle opere esposte.

Bisogna riconoscere, innanzi tutto, che operando in condizioni rese così difficili dalla ristrettezza del campo operativo, la giuria — non priva di autorevolezza se non altro per la presenza di un artista della levatura di Miguel Angel Asturias — ha assolto il suo compito in modo onorevole, individuando nel mazzo le poche opere ricche di fermenti culturali e di valori espressivi, e a quelle indirizzando i propri favori. *The Long Day's Dying* di Peter Collison, *Dita Saxova* di Antonin Moskalyk e *Nyar a hegyen* di Peter Bacsò — cui sono andati rispettivamente la Conchiglia d'oro e le due Conchiglie d'argento — costituiscono in effetti (per il valore che ancora possono avere, oggi simili riconoscimenti da giochi olimpici) un trio tale da onorare qualsiasi « palmarès ».

The Long Day's Dying di P. Collinson (Gran Bretagna).

The Long Day's Dying è il secondo film del ventottenne Collinson, del quale nella scorsa stagione abbiam visto il film d'esordio, *The Penthouse* (Un attico sopra l'inferno), aspra e violenta storia di una coppia d'amanti sottoposti per ore alle brutali sevizie di due misteriosi aggressori. Violenza e brutalità campeggiano anche nel film vincitore a San Sebastiano; ma se là risultavano predeterminate a freddo, graduate con un gusto provocatorio che non escludeva, al di là dei fumosi allegorismi pinteriani, un sospetto di mistificazione, in questo film esse assolvono a una precisa funzione al servizio di una coerente impostazione ideologica. Tre soldati inglesi e uno tedesco, loro prigioniero, sperduti su un campo di battaglia in Europa durante l'ultimo conflitto. Il film descrive minutamente la loro lunga giornata di dispersi, oscuramente consapevoli del loro destino ma rassegnati ad esso, disposti a recitare fino in fondo la parte loro assegnata da una volontà a cui sono estranei. Un sottile filo di solidarietà sembra a un certo punto stringersi fra i tre soldati e il loro prigioniero, legati a una sorte comune. Ma le regole del gioco s'impongono perentoriamente, i quattro non riescono a infrangerle; si scannano reciprocamente secondo le norme apprese nei manuali. Il film si chiude sull'immagine fissa dell'unico superstite, inchiodato dal fuoco dei suoi stessi compatrioti mentre ferinamente urla il suo odio e la sua disperazione. La visione che della guerra dà Collinson, attraverso il suo emblematico microcosmo, è apocalittica: violenza, sangue ed orrore sono profusi senza risparmio, fino al limite della intollerabilità fisica. Ma non vi è eccesso di realismo: oltre un certo limite, la rappresentazione si deforma piegandosi agli stilemi di un arroventato espressionismo, che la trasferisce sul piano dell'allegoria.

La tesi del film sembra in qualche modo apparentarlo a certo ci-

nema pacifista dei declinanti anni venti, ma lo stile è profondamente diverso e riflette una differente temperie culturale. Lontano dalle posizioni romantiche di un Pabst, di un Vicas, di un Milestone, Collinson si alimenta alle fonti più recenti e aggiornate della contestazione ideologica: il suo è un pacifismo « arrabbiato » molto più che umanitario. Il risultato comunque è di uno « shock » psicologico di rara efficacia, la forza iconografica del linguaggio ha scarsi riscontri; padrone di una sorprendente maturità tecnica, il giovane Collinson sa anche concertare adeguatamente il gioco dei suoi quattro attori, fra i quali spicca il David Hennings di *Blow-up*.

Nyàr a hegyen di P. Bacsò (Ungheria).

Film problematico, se non a tesi, è anche *Nyàr a hegyen* (t. l.: Estate in collina) di Peter Bacsò, che s'inserisce con accenti di particolare finezza nel coraggioso dibattito culturale in corso già da qualche anno nella cinematografia ungherese e che la rende una delle più vive e stimolanti, sul piano civile non meno che su quello espressivo, dell'Europa non solo orientale. Il film riprende ancora una volta motivi legati alla grande crisi politica e ideologica del comunismo orientale, culminati in Ungheria nella destalinizzazione e nell'insurrezione del '56; ma non li sviluppa in modo aridamente didascalico, bensì li coagula in una serie di situazioni drammatiche incentrate su alcuni personaggi plausibili e psicologicamente approfonditi. Anche qui, un microcosmo in qualche misura emblematico: tre personaggi — un giovane pittore, la sua amica, un anziano e un po' misterioso dottore — che il caso ha unito, isolandoli in una residenza estiva ricavata da alcune fatiscenti baracche sistemate alla meglio. Il dottore è già stato ospite, forzato, di quelle baracche vent'anni fa, quando, in tempo d'imperversante stalinismo, facevano parte di un campo di concentramento. La sua meditazione dolente ma pacata, il suo lucido esame di coscienza, il suo disincantato volgersi sia al passato che al presente— cui apporta alimento l'incontro con un suo ex amico, oggi in disgrazia ma un tempo direttore e aguzzino di quel campo — costituisce il primo motivo tematico del film ed è condotto sul filo di una malinconia diffusa ricca di sottili sfumature. Su questo tema se ne innesta un secondo, relativo al contrasto tra le generazioni, all'indifferenza e fastidio dei giovani per gl'ideali delusi e le aspirazioni frustrate degli anziani. Bacsò riesce a saldare perfettamente i due temi evitando ogni schematismo: i rapporti tra i personaggi sono plausibili, assai giusti i tempi di reazione psicologica, significativi i pochi accadimenti. Un senso diffuso di grigiore non causa monotonia, ma è la chiave in cui il regista ha inteso interpretare questo dramma della delusione e del fallimento di una generazione e del confronto con la proterva immaturità di quella successiva.

Dita Saxová di A. Moskalyk (Cecoslovacchia).

Gli anni dell'instaurazione del comunismo — solo evocati nel film di Bacsò — fanno invece da sfondo reale alla vicenda di *Dita Saxová*, diretto dal cecoslovacco Antonin Moskalyk sulla base di un romanzo di Lustig, e incentrato sul caso di una giovane ebrea che, scampata

alle persecuzioni naziste, s'illude che il nuovo clima di libertà sia per portarle anche la liberazione interiore, ridarle la volontà di vivere e di adattarsi alla società dalla quale per troppo tempo è stata esclusa. Ciò non avviene. Dopo aver bruciato in fretta le sue esperienze umane, sociali e sentimentali, Dita si riconosce incapace d'inserirsi in un mondo nel quale viltà ed egoismi, interesse e ipocrisia continuano ad essere le costanti fondamentali e, dopo un'inutile emigrazione in occidente, conclude tragicamente, su un ghiacciaio alpino, la sua vuota esistenza. Il tema del disadattamento, dell'atonia dei sentimenti e della sordità morale che caratterizza una generazione traumatizzata dalla guerra e rassegnata ad affrontare l'esperienza comunista è tipico di Arnost Lustig, autore di punta della nuova letteratura ceca impegnata nel processo di revisione critica dell'età novotniana e particolarmente caro ai registi del nuovo corso, dal Nemeč di *Sousto* (t.l.: Il boccone, 1961), e di *Démanty noci* (I diamanti della notte, 1964) al Brynych di *Transport z raje* (t.l.: Trasporto al Paradiso, 1963) allo stesso Moskalyk che l'anno scorso ha realizzato per la TV una riduzione di *Kateřina Horowitz*. Di Katerina sembra appunto essere una sorella minore questa Dita Saxova, ansiosa di realizzarsi e di attribuirsi una funzione nel contesto esistenziale ma destinata a verificare sulla propria pelle, col disadattamento, con l'alienazione, con la fuga, con la morte, la grande crisi di valori di un mondo che sembra essersi votato al solo impegno dell'indifferenza e del compromesso. Tema suggestivo e di rinnovata attualità; che il regista però tende a interpretare, ci è parso, in una chiave formalistica incongrua, che spinge la ricerca di espressività fino al compiacimento della bella immagine, favorendo le prevaricazioni dei valori fotografici — a cui sovrintende un operatore come Jaroslaw Kucera — su quelli narrativi, sacrificati dal ritmo lento, denso e a tratti snervante che Moskalyk imprime al film.

Hugo och Josefin di K. Grede (Svezia).

Il premio per l'opera prima è andato allo svedese *Hugo och Josefin*: un delicato film per ragazzi — che è al tempo stesso, una volta tanto, un vero film *per* ragazzi —, interpretato da due deliziosi bambini, che il regista Kjell Grede, scrittore e pedagogo, esordiente nel lungometraggio dopo un assistentato con Bergman, guida con mano felice e tenera comprensione in uno scenario un po' artefatto di favola nordica, in cui ha vasta campo una natura raffigurata con pittorica sensibilità. Questo rapporto diretto fra i due personaggi e l'ambiente naturale è l'aspetto più rimarchevole del film e gli conferisce un'autenticità di sapore realistico pur nell'intelaiatura feerica e talvolta surreale dell'insieme. Un film di buoni sentimenti, che però non scade mai nel dolciastro: un'eccellente dimostrazione che alla cinematografia svedese non si addicono solo i tormentati conflitti spirituali di un Bergman o l'aspro erotismo dei suoi epigoni.

L'attribuzione di un premio minore (anzi di un mezzo premio: quello per la migliore interpretazione maschile assegnato a Claude Rich « ex aequo » con Sidney Poitier) ha probabilmente mortificato le ambi-

Je t'aime, je t'aime di A. Resnais (Francia).

zioni di Alain Resnais, il cui *Je t'aime, je t'aime,* ripescato dal naufragio cannense, appariva sulla carta uno dei punti di forza dell'intera rassegna. Dire che Resnais abbia deluso non significa probabilmente granché e forse non risponde in tutto alla realtà. Quello che sconcerta di questo film è che segna un evidente passo indietro rispetto al punto fermo di *La guerre est finie,* un ritorno alle ossessioni della memoria, del tempo e dello spazio, alle impervie esplorazioni di oscuri processi mentali. Un mancato suicida — ritenuto perciò, non senza arbitrio, indifferente alla vita — viene scelto da un gruppo di scienziati per un singolare esperimento: rivivere, grazie a una macchina finora sperimentata solo su topi, un episodio della sua vita passata. Un solo minuto, di più potrebbe esser pericoloso. L'uomo, di nome Ridder, accetta, viene collocato in una « sfera di decompressione » e addormentato. Il viaggio a ritroso nel tempo ha inizio. Ma qualcosa nelle apparecchiature non funziona: Ridder comincia a circolare nel suo passato saltando da un'epoca all'altra in apparente disordine ma seguendo nessi analogici prodotti dalla propria coscienza. Si ricompone così davanti ai nostri occhi, come un « puzzle », la vita dell'uomo, fino al gesto fatale con cui ha desiderato, senza riuscirvi, di concluderla. Ma, una volta sfuggita al controllo degli scienziati, la vita di Ridder procede autonomamente: al termine del suo viaggio « à rebours », invece che rientrare nella sfera di decompressione per svegliarvisi, egli ripete l'azione mancata la prima volta: si ammazza davanti al Centro di ricerche.

Il film offre abbondanti motivi di perplessità. Innanzi tutto vi è uno stacco notevole, di natura stilistica, tra i due piani su cui vien fatto scorrere: quello reale ha un'intelaiatura da « science-fiction » alquanto grossolana, non riscattata da un'interpretazione ironica o satirica; quello « irreale » (per così dire, poiché in esso probabilmente risiede l'autentica « realtà » cioè quella della memoria, che però è meglio, in questo caso, definire realtà del passato rivissuto nel presente fino ad assumere sviluppo autonomo) è più vicino ai moduli stilistici cari un tempo a Resnais, il quale però sembrava in *La guerre est finie* averli indirizzati all'approdo di un riconoscibile impegno morale ed umano. Qui viceversa, se la storia « esterna » (science-fiction) è di grana grossa e cede all'implausibilità programmatica, quella « interna » (viaggio nel tempo) appare francamente priva d'interesse e di significato. Resnais ci propone di nuovo un'esplorazione delle zone più rarefatte dell'associazione mentale, torna a inseguire il mito della irreversibilità-reversibilità del tempo e del suo rapporto con lo spazio; ma lo fa senza sostanzialmente rinnovarsi e con una sorprendente debolezza d'ispirazione che, mentre riduce le elucubrazioni strutturalistiche del regista a mero automatismo cerebrale, vieta anche il comporsi delle immagini in un risultato figurativo dello splendore e della suggestione che assumevano in *Marienbad.* Il gioco, fattosi meccanico e scoperto, finisce per irritare: le ossessioni di Resnais rischiano di apparire i topici ricorrenti di una penosa impotenza creativa.

Vingt-quatre heures de la vie d'une femme di D. Delouche (Francia).

Se il cinema di Resnais sembra ormai prigioniero di un arido intellettualismo, quello dell'esordiente Dominique Delouche — di cui *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* completava la rappresentanza francese — annega invece in un dilagante oceano di romanticismo di bassa lega. Nel personaggio dell'appassita nobildonna francese che durante la prima guerra mondiale s'innamora di un giovincello tedesco disertore, raccolto in un Casinò svizzero, e non ne trae altro che nera ingratitudine, è un po' la degradazione, in chiave di « feuilleton », della Livia Serpieri di *Senso;* e tutto il film sembra concepito in funzione di un decorativismo sfatto cui fa da appropriata cornice il cartolinesco paesaggio del lago di Como.

Decline and Fall di J. Krish (Gran Bretagna).

Decorativo è pure un altro film d'esordio, *Decline and Fall* dell'inglese John Krish, che si basa su un romanzo di Evelyn Waugh per svolgere la peregrina vicenda di un giovane precettore dai nobili ideali che per amore e per insipienza si trova coinvolto in una rete di loschi traffici a cui presiede una sua dama del cuore, la quale, dopo essersi servita in tutti i possibili modi dell'avvenente giovanotto, lo lascia finire in galera come responsabile di tratta delle bianche. Qui l'incauto ha modo di riflettere e maturare: quando fuggirà di prigione, sarà ormai trasformato in un duro. Non conosciamo il racconto di Waugh, che presumiamo molto giovanile: ma le eventuali implicazioni ironico-moralistiche care allo scrittore annegano, nel film, in un contesto piattamente descrittivo, che a mala pena — specie nelle sequenze iniziali che rendono saporosamente l'atmosfera di certi collegi inglesi di terz'ordine — un certo gusto macchiettistico. Krish proviene dal documentarismo televisivo, com'è frequente cosa in Gran Bretagna; ma a differenza di altri suoi colleghi sembra aver imboccato senza esitazioni o falsi pudori la via maestra di un cinema corrivamente commerciale.

For Love of Ivy di D. Mann (USA).

Abbiamo accennato al mezzo premio d'interpretazione conquistatosi da Sidney Poitier (la cui presenza a San Sebastiano veniva osannata dalla stampa locale come prova lampante che in Spagna certi pregiudizi razziali non esistono!). Oltre che interprete, Poitier è anche autore del soggetto (e, presumiamo, cointeressato alla produzione) di *For Love of Ivy,* una commedia d'impianto teatrale affidata a quell'abile tuttofare che è Daniel Mann. Concepito vagamente nella scia di *Guess Who's to Dinner* (né crediamo sia per essere l'ultima filiazione di una così invitante matrice), il film non va oltre i limiti di una normalissima « routine » che relega le vaghe implicazioni sociologiche in una zona sottocutanea, preferendo dipanare un intreccio arzigogolato nel quale una fantesca di colore, desiderosa di cambiar mestiere per assicurarsi un avvenire meno aleatorio, viene dai suoi datori di lavoro gettata tra le braccia di un giovanotto (negro, s'intende) che le faccia mutar proposito e l'induca a non privar la famiglia dei suoi apprezzati servigi. Più che il problema razziale, la crisi delle domestiche sembra

essere il vero tema del film, che si trascina senza troppa inventiva né originalità di situazioni ed offre un'interpretaizone nulla più che corretta da parte della « jazz singer » Abbey Lincoln e del troppo levigato e sempre più « bianco » Poitier.

The Legend of Lylah Clare di R. Aldrich (USA).

Assai più scadente l'altra presenza nord-americana, *The Legend of Lylah Clare,* indigesto e pretenzioso « pudding » di personaggi, conflitti, gesti e situazioni sprovvisti della minima parvenza di credibilità, che una violenza di regia tutta effettata e scoperta spinge ai limiti del grottesco. Ambientato in una Hollywood mai esistita in forma siffatta, malissimo interpretato da uno stuolo di attori nel quale — a fianco di Peter Finch, di Ernest Borgnine e di una Kim Novak che ritenta, con esito fallimentare, la scalata al successo — sono malauguratamente coinvolte le nostre Rossella Falk e Valentina Cortese, questo dispendioso fumetto segna forse il punto più basso della parabola discendente di un regista, come Robert Aldrich, che pure su Hollywood ci aveva dato, tredici anni fa, *The Big Knife.*

Professor Columbus di R. Erler (R.F.T.).

Siamo ormai in piena zona grigia del festival; converrà appena registrare, per dovere cronistico, le residue presenze. *Professor Columbus* di Rainer Erler perpetua una tradizione di San Sebastiano che vuole la cinematografia tedesca relegata all'infimo posto nella scala dei valori. E in effetti questa baleniera che, ereditata da un mite bibliotecario, si configura nella di lui immaginazione come un simbolo della vita libera e felice da cui finora è stato escluso, tal che egli la trasforma in un ricettacolo di giovani « hippies » assieme ai quali salpa verso l'avventura della libertà, fa davvero acqua da tutte le parti.

El dependiente di L. Favio (Argentina).

Né meno sgangherato è l'argentino *El dependiente* di Leonardo Favio (segnalatosi nel '65 a Mar del Plata con un *Cronica de un niño solo* echeggiante Truffaut), cupo e fumosissimo dramma di frustazioni e d'incomunicabilità, invischiato in úna intollerabile lentezza di ritmo che se a tratti perviene a determinare una certa atmosfera più spesso attinge risultati involontariamente comici, sottolineati da una recitazione assolutamente dilettantesca.

Il marito è mio e l'ammazzo quando mi pare di P. Festa Campanile e *La ragazza con la pistola* di M. Monicelli (Italia).

Miserrima la partecipazione italiana, affidata a un *Il marito è mio e l'ammazzo quando mi pare* che è certo il più insulso tra i film di Pasquale Festa Campanile, autore che pure, entro un certo ambito, ha saputo altre volte centrare i suoi obiettivi, e a *La ragazza con la pistola* di Mario Monicelli, altro regista per altri versi meritevole di rispetto. Questa paesanotta siciliana che, armata di una pistola e un biglietto di sola andata, insegue per mezza Inghilterra il vile seduttore, ma al contatto con una diversa e più matura civiltà si trasforma pian piano in una donna spregiudicata e sofisticata, pronta a respingere il suo « latin lover » tornato a lei pentito e speranzoso, sarebbe forse piaciuta al povero Pietrangeli come occasione per proseguire il

suo discorso sull'evoluzione della donna italiana da uno stato di ancestrale arretratezza all'acquistata coscienza di se medesima; ma così com'è stata trattata da Monicelli, in chiave di commedia « all'italiana » macchiettistica e frastornante, è poco più che un pretesto per secondare la propensione di Monica Vitti per i toni brillanti e caricaturali.

Premiata come migliore attrice, la Vitti ha bruciato le aspirazioni che fondatamente potevano nutrire altre candidate, come la Katalin Gyöngyössy di *Nyàr a hegyen* o la Krystyna Mikolajewska di *Dita Saxová.* Fra le deluse è certo anche Rimma Markova, una sovietica di stazza imponente che campeggia con rude ma efficace espressità in *Il regno delle donne* (impossibile ottenere il titolo originale) diretto dal sovietico Alexei Saltikov, giovane ma non alle prime armi. È una storia di guerra, vissuta da un gruppo di donne russe rimaste pressoché sole in un villaggio, dapprima alle prese con gl'invasori tedeschi, poi con il problema della riattivazione del collettivo agricolo e con l'inerzia dei loro uomini, che la lunga permanenza al fronte ha reso abulici e sfaticati. Questo, dell'indolenza dei reduci, è lo spunto più interessante e inedito del film, assieme a un altro relativo a una tormentata figura di sindaco collaborazionista; per il resto il regista segue i binari di una perfetta ortodossia apologetica, bilanciando episodi di acuta ma scontata drammaticità a intermezzi salaci — tra cui uno sciopero delle mogli esemplato su quello fatidico di Lisystrata — e a idilli villerecci.

Il regno delle donne di A. Saltikov (U.R.S.S.).

Salace e piccante è anche il tono di *No somos de piedra* di Manuel Summers, l'unico tra i registi della nuova generazione che goda del palese favore dell'industria e delle autorità spagnole, le quali gli permettono libertà che mai si sognerebbero di concedere a un Picazo, un Patino, un Saura, per parlare dell'imbavagliato Berlanga. Summers, bisogna riconoscere, fa del suo meglio per meritarsi tanta benevolenza: il suo è un cinema falsamente moderno e spregiudicato, popolare quel tanto che basta per assicurarsi buoni esiti commerciali, disinvolto nel linguaggio quanto occorre per apparire « à la page », anticonformista non più del lecito, rispettosamente polemico e devotamente iconoclasta. Non è privo d'ingegno, sa centrare i suoi obiettivi, scegliere buoni soggetti (che però sviluppa maldestramente), imporre un suo stile registico, guidare con sapienza gli attori. In questo film abborda addirittura un argomento scottante — la « pillola » — e adombra alcuni dei più tipici problemi della società spagnola: la diluviante prolificità delle donne, i condizionamenti religiosi, le repressioni sessuali e le ossessioni erotiche, i miti della mamma della moglie dell'amante della famiglia del confessore. Piccoli squarci rivelatori di un costume e di una civiltà, che però Summers si astiene accuratamente dall'allargare per approfondirne l'indagine, ma preferisce sfiorarli ammiccando, come quando in famiglia si raccontano barzellette un po' spinte tra l'imbarazzato sollazzo delle zie. Un tipo di cinema atto ad alimentare equi-

No somos de piedra di M. Summers (Spagna).

voci su un presunto processo di liberalizzazione in atto nel cinema spagnolo, e che nel momento stesso in cui chiama in causa certi problemi un tempo ritenuti tabù, contribuisce a svilirli e ad affossarli edulcorandoli, riducendoli a semplice occasione di onesto divertimento.

La Giuria del XVI Festival Internazionale del cinema di San Sebastiano, composta di Miguel Angel Asturias (Presidente), Horst Axtmann, Rafael Gil, Janos Hersko, Miguel Perez Ferrero, Gian Luigi Rondi, Odile Versois, ha attribuito i seguenti premi:

Gran Concha de Oro, per il miglior film di lungometraggio: a *The long Day's Dying* (Gran Bretagna) di Peter Collinson;

Concha de Plata per film di particolare valore artistico: a *Nýar A Hegyen* (Ungheria) di Peter Bacsò e a *Dita Saxová* (Cecoslovacchia) di Antonín Moskalyk;

Premio San Sebastian per la miglior regìa: a Peter Collinson;

Premio San Sebastian per la migliore interpretazione femminile: a Monica Vitti;

Premio San Sebastian per la migliore interpretazione maschile: a Claude Rich e Sidney Poitier (*ex aequo*).

I film di San Sebastiano

THE LONG DAY'S DYING — **r.**: Peter Collinson - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Alan White - **sc.**: Charles Wood - **f.** (techniscope, technicolor): Brian Probyn - **scg.**: Michael Knight - **mo.**: John Trumper - **int.**: David Hemmings (John), Tom Bell (Tom), Tony Beckley (Cliff), Alan Dobie (Helmut) - **p.**: Harry Fine per la Junction Films - **o.**: Gran Bretagna, 1968.

NYAR A HEGYEN (t.l.: **Estate in collina**) — **r.**: Péter Bacsò - **s.** e **sc.**: Péter Bacsò e Peter Zimre - **f.**: János Zsombolyai - **m.**: Szabolcs Fenyes - **int.**: Lázslo Mensáros (il dottore), József Pecsenke (Komora), Katalin Gÿongÿossy (Màri), Nándor Tomanek (Veszeli), Teréz Várhegyi (Sari) - **p.**: Studio Mafilm n. 1 - **o.**: Ungheria, 1967.

DITA SAXOVA — **r.**: Antonín Moskalyk - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Arnóst Lustg - **sc.**: Arnóst Lustig - sc.: Arnóst Lustig e Antonín Moskalyk - **f.** (cinemascope): Jaroslav Kučera - **scg.**: Vladimir Labsky - **m.**: Luboš Fišer - **int.**: Krystyna Mikolajewská (Dita), Noemi Sixtová (Tonicka Blauova), Dana Syslová (Linda), Jaroslava Obermeirová (Liza), Yvonne Přenosilová (Britta), Ladislav Potměšil (Fici Neugeborn), Josef Abrhám (D.E. Huppert), Jiří Menzel (Herbert Lagus), Ferdinand Kruta e Blanka Waleska (i Goldblatts), Karel Höger (M. Gottlob), Bohuš Záhorský, Martin Rùžek (il medico) - **p.**: Gruppo di produzione Švabík-Procházka per gli Studi di Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia, 1967.

HUGO OCH JOSEFIN — **r.**: Kjell Grede - **s.**: basato su un romanzo di Marie Gripe - **sc.**: Kjell Grede e Marie Gripe - **f.** (technico-

lor): Lars Björne - **m.**: Torbjon Lundquist - **int.**: Frederick Becklen (Hugo), Marie Ohman (Josefin), Beppe Wolgers (Gudmarsson), Anita Lindern (la maestra) - **p.**: Goran Lindgren - **o.**: Svezia, 1968.

JE T'AIME, JE T'AIME — **r.**: Alain Resnais - **s.**: Jacques Sternberg - **sc.**: Jacques Sternberg e Alain Resnais - **f.** (eastmancolor): Jean Boffety - **scg.**: Jacques Dujied e Pace - **m.**: Krysztof Penderecki - **int.**: Claude Rich (Claude Ridder), Olga Georges-Picot (Caterine), Anouck Ferjac (Wiana Lust), Van Doude (Jan Rouffer), Annie Fargue (Agnes De Smet) Bernard Fresson (Bernard Hannecart), Yvette Etievant (Germaine Coster), Irène Tunc (Marcelle Hannecart), Marie-Blanche Vergne (Marie-Noire Demoon), Jean Mardin (Henri Troots) - **p.**: Mag Bodard per la Fox Europa - **o.**: Francia, 1968.

VINGT-QUATRE HEURES DE LA VIE D'UNE FEMME — **r.**: Dominique Delouche - **s.**: basato su un racconto di Stefan Zweig - **sc.**: Dominique Delouche e Albert Valentin - **dial.**: Dominique Delouche e Marie-France Rivière - **f.** (eastmancolor): Walter Wottitz - **scg.**: François de Lamothe - **m.**: Jean Podromides - **mo.**: Geneviève Winding - **int.**: Danielle Darrieux (Alice), Robert Hoffmann (Thomas), Romina Power (Mariette), Marthe Alycia (signorina Di Stefano), Lena Skerla (signorina Georges) - **p.**: Louis Emile Galey per la Profegi-Roxy Film - **o.**: Francia, 1968.

DECLINE AND FALL — **r.**: John Krish - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Evelyn Waugh - **sc.**: John Krish - **f.** (eastmancolor): Desmond Dickinson - **scg.**: John Barry - **mo.**: Archie Ludsky - **int.**: Robin Phillips (Paul Pennyfeather), Geneviève Page (Margot Beste-Chetwynde), Joan Sterndale Bennett (Lady Circumference), Colin Blakely (Philbrick), Patience Collier (Flossie), Jonathan Collins (Clutterbuck) Michael Elwyn, (Digby-Vane-Trumpington), Robert Harris (Prendergasty), Griffith Jones (Sir Humphrey Maltravers), Leo McKern (Grimes), David McAlister (Peter Beste-Chetwynde), Michael Newport (Lord Tangent), Michael Nightingale, Donald Wolfit (dottor Fagan) - **p.**: Ivan Foxwell - **o.**: Gran Bretagna, 1968.

FOR LOVE OF IVY — **r.**: Daniel Mann - **s.**: Robert Alan Arthur - **int.**: Sidney Poitier (Jack Parks), Abbey Lincoln (Ivy Moore), Nan Martin (Tim Austin) - **p.**: Edgar J. Scherik e Jay Weston - **o.**: Stati Uniti 1968.

THE LEGEND OF LYLAH CLARE — **r.**: Robert Alrich - **s.** e **sc.**: Hugo Butler e Jeanne Rouverol - **f.** (metrocolor): Joseph Biroc - **m.**: De Vol - **int.**: Kim Novak (Lylah Clare e Elsa Brinkmann), Peter Finch (Lewis Zarkan), Ernest Borgnine (Barney Sheexan), Valentina Cortese (Contessa «Bozo» Bedoni), Rossella Falk (Rossella), Coral Browene (Molly Luther), Michael Murphy (Peter Sheean), Gabriele Tinti (Paolo), Jean Caroll (Becky Langer), Milton Selzer (Bart Langer), Peter Bravos (Butler) - **p.**: Robert Aldrich per la M.G.M. - **o.**: Stati Uniti 1968.

PROFESSOR COLUMBUS — **r.**: Rainer Erler - **sc.**: Rainer Erler e G. Baumann - **f.** (eastmancolor): Fred Tammes - **m.**: Eugen Thomas - **int.**: Rudolf Platte, Aukit Van Amstel, Jeroen Krabbe e gli «Hippies» di Amsterdam - **p.**: Rob Houwer - **o.**: Germania 1968.

EL DEPENDIENTE — **r.**: Leonardo Favio - **s.** e **sc.**: Jorge Zuhai Jury - **f.**: Anibal Di Salvo - **int.**: Graciela Borges (Signorina Plasini), Walter Vidarte (Fernandez), Fernando Inglesias (Don Vila), Nora Cullen (La vecchia), Martin Andrade (Stanislao), José E. Felicetti (Fernandez bambino) - **p.**: Leopoldo Torre Nilsson per la Notucan - **o.**: Argentina 1968.

IL MARITO E' MIO E L'AMMAZZO QUANDO MI PARE — **r.**: Pasquale Festa Campanile - (per altri dati vedi n. 5-6, maggio giugno 1968).

LA RAGAZZA CON LA PISTOLA — **r.**: Mario Monicelli - **s.** e **sc.**: Rodolfo Sonego e Luigi Magni - **f.** (eastmancolor): Carlo Di Palma - **m.**: Peppino De Luca - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Monica Vitti (Assunta), Stanley Baker (Il dottore), Carlo Giuffré (Vincenzo), Corin Redgrave, Anthony Booth, Stefano Satta Flores, Tiberio Murgia - **p.**: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.**: Italia 1968.

IL REGNO DELLE DONNE — **r.**: Alexei Saltikov - **s.** e **sc.**: Yuri Naguibin - **int.**: Rimma Markova, Svetlana Zhgun - **p.**: Mos Film - **o.**: U.R.S.S. 1968.

NO SOMOS DE PIEDRA — **r.**: Manuel Summers - **s.** e **sc.**: Juan M. Lamet e Manuel Summers - **f.** (estmancolor) - **scg.**: Pablo Gago - **m.**: Antonio Perez Olea - **mo.**: Mercedes Alonso - **int.**: Alfredo Landa (Lucas), Laly Soldevilla (Enriqueta), Ingrid Garbo, Mary Carmen Freudes, Josè Luis Coll, Cris Huerta, Maria Hevia, Marcello Arroita, Jauregui, Emilio Laguna, e la partecipazione di Lucia Bosè, Natalia Figueroa, Luis Garcia Berlanga, Mary Carmen Summers - **p.**: Juan Miguel Lamet e Antonio Cuevas per Kalender Films International e Eco Films - **o.**: Spagna, 1968.

(a cura di G.C.)

Il XVIII festival di Berlino, più per registi che per studenti

di DOMENICO MECCOLI

Alla vigilia della diciottesima edizione del Festival cinematografico internazionale di Berlino (21 giugno - 2 luglio 1968), pochi credevano a un regolare svolgimento della manifestazione. Lo scetticismo era alimentato non soltanto dai precedenti di Cannes e di Pesaro ma anche dalle recenti restrizioni imposte dal Governo di Pankow ai movimenti delle merci e delle persone nel corridoio che, attraverso il territorio della Repubblica Federale Tedesca, collega la città alla Germania Federale. In proposito, non si escludeva la possibilità che, peggiorando la situazione, si dovesse ricorrere a un « ponte aereo » come durante la grave crisi del 1948. Inoltre, gli studenti erano in fermento a causa delle leggi speciali per l'emergenza votate dal Bundestag. Chi non aveva col Festival impegni immediati preferì, dunque, ritardare l'arrivo in attesa che le cose si chiarissero.

La contestazione ebbe vita breve. In pratica, non riuscì nemmeno a prendere forma, si esaurì in una lunga ed estenuante serie di incontri e di dibattiti da cui risultò l'impossibilità di conciliare le diverse posizioni dei gruppi che volevano opporsi al Festival. Una riunione finì con lancio di uova contro gli oratori e scambio di insulti. Scontata l'assenza degli operai, diffidenti se non addirittura ostili nei confronti del rivoluzionarismo universitario, la contestazione aveva due protagonisti: gli studenti — quelli della Libera Università, dell'Università tecnica e dell'Accademia cinematografica (gli ultimi di prevalente ispirazione maoista) — e il gruppo dei giovani registi di Monaco di Baviera (Schaaf, Klüge, Reitz, ecc.).

Bloccare il Festival era per i primi il mezzo per dare un'eco internazionale alle loro rivendicazioni ma in una prospettiva di contestazione politica globale; per i secondi, un modo per protestare contro le strutture del cinema tedesco, il monopolio del mercato da parte di pochi grossi distributori, e un ordinamento legislativo insufficiente a incoraggiare e a potenziare una produzione di qualità. Il fatto che

il Festival avesse in programma le opere di due esponenti del loro gruppo, quali Werner Herzog (*Lebenszeichen*) e Jean-Marie Straub (*Chronik von Anna Magdalena Bach*), veniva considerato dai registi di Monaco una furberia dell'*establishment* per mascherare la reale situazione e ingannare l'opinione pubblica. La loro idea era di far saltare il Festival dall'interno provocando il ritiro dei film.

L'apertura della manifestazione ebbe luogo in un'atmosfera tesa e preoccupata. Per prevenire eventuali incidenti, la Direzione del Festival e le Autorità avevano preso ogni possibile precauzione. Il pubblico dello « Zoo-Palast » era stato filtrato meticolosamente ma con discrezione. Con altrettanta discrezione, la polizia vigilava nei dintorni del cinema e si può ben dire che chi non era informato della situazione poteva non accorgersi di nulla. Lo stesso successe più tardi per il ricevimento alla Kongresshalle dove il buio del Tiergarten permetteva una vigilanza anche più discreta.

Non vi furono incidenti. Del resto, col passare delle ore, l'intesa fra la contestazione studentesca e quella cinematografica si palesava sempre più improbabile. Anzi, gli studenti finirono per accusare i registi di volersi servire a fini particolari del loro slancio rivoluzionario. L'indomani, la frattura era sanzionata. I registi abbandonarono ogni velleità eversiva e gli studenti continuarono a discutere tra di loro frazionandosi in gruppi discordi. Nei giorni seguenti, la contestazione si trasformò in un civile e democratico dibattito intorno alla struttura dei Festival, tenuto quotidianamente in una saletta del « Cine-Center », sede ufficiale della manifestazione berlinese, concessa dal Direttore, il dottor Alfred Bauer. I riformisti avevano preso il sopravvento sui rivoluzionari. Nonostante qualche grido isolato di « Basta coi Festival! », questo embrione di « governo assembleare » o di « costituente » portò di volta in volta a Bauer le proprie richieste per una futura riforma. Esse riecheggiavano le istanze già emerse a Cannes e a Pesaro, prima fra tutte quella di un Festival a struttura aperta, senza commissioni di selezione, con libero accesso a tutti i film. Nulla di immediato, quindi. Solo gli studenti dell'Accademia cinematografica chiesero ed ottennero che i loro film fossero presentati durante il Festival in corso: poi ci ripensarono e ritirarono la richiesta perché poteva essere interpretata come un'implicita accettazione delle attuali strutture.

Intanto, passato il pericolo di una interruzione e di altre complicazioni, il Festival si popolava, e si sviluppava secondo le forme consuete: ricevimenti, « filmball », conferenze stampa. (In sordina le esibizioni divistiche). Ma il pericolo era esistito davvero. Non aveva preso corpo, dissero alla fine gli studenti in un comunicato, solo per il disaccordo esistente fra i varî comitati di agitazione e la conseguente impossibilità di esprimere una protesta unitaria.

Dal canto suo, nemmeno il giovane cinema tedesco era riuscito a dare unità alla propria protesta. Né Werner Herzog né Jean-Marie Straub ritirarono le loro opere dalla competizione. Herzog manifestò il suo disaccordo con il sistema prendendo in affitto a sue spese per

quattro giorni un cinema periferico dove fece proiettare, con ingresso libero, alcuni film del Festival concessi dagli interessati. Straub, invece, rifiutò l'invito di Bauer a intervenire alla presentazione del suo film scrivendogli da Monaco una lettera polemica, con ingiurie per tutti. « Grazie per il suo invito, — diceva la lettera. — Non vengo a Berlino perché non ho voglia di presentarmi davanti a un tribunale che tre anni fa condannò a morte il mio film precedente, *Non riconciliati* (1). Non amo né i cani poliziotto, né i commissari di polizia anche se in borghese, né quel mondo di parassiti, di ruffiani e di baldracche che si muove intorno ai Festival e che rappresenta un'industria di sempre minore fantasia e di sempre maggiore cinismo. Malgrado l'assurdità di ogni concorso, sono comunque lieto che il mio film venga mostrato nell'ambito del Festival sia perché così i berlinesi hanno modo di vederlo, sia perché credo che esso sia una protesta (anzi, uno sciopero) contro la legge sul cinema e le leggi per l'emergenza ». Virulenza a parte, la lettera è contraddittoria. Inoltre sarebbe difficile dimostrare il contenuto protestatario di *Chronik der Anna Magdalena Bach*. Comunque, del film ci occuperemo in seguito. Ciò che per ora interessa è di rilevare il sostanziale riconoscimento della funzione che hanno i Festival per le opere dei giovani. « I film dei giovani hanno assolutamente bisogno di una piattaforma », — ha dichiarato lo scrittore, regista e produttore Peter Schamoni, firmatario nel 1962 del famoso manifesto di Oberhausen e uno dei maggiori esponenti del nuovo cinema tedesco. A Berlino faceva parte della Giuria, e anzi ne era il vice presidente. A suo avviso, una contestazione indiscriminata dei Festival significa lasciare mano libera al cinema di consumo.

Sempre in tema di contestazione, il Festival di Berlino ha indirettamente chiarito meglio il senso dell'azione svolta da Godard e da Lelouch per interrompere il Festival di Cannes, precisando la sua connessione con quella che gli studenti nelle piazze e gli operai nelle officine rivolgevano contro le strutture politiche della Francia. Godard era in programma a Berlino con *Week-end* e Lelouch con *13 jours en France* (realizzato in collaborazione con François Reichenbach). Ebbene, nessuno dei due si è opposto alla presentazione delle proprie opere né ha fatto il minimo gesto di solidarietà con gli studenti e i cineasti tedeschi.

* * *

Come si sa, il Festival di Berlino ha un grosso limite nell'assenza della produzione dei paesi comunisti (ha fatto eccezione la Jugoslavia), assenza dovuta alla particolare situazione politica della città e della Germania occidentale. È un problema già da tempo allo studio. L'unico modo di risolverlo sembra quello degli inviti diretti ai singoli produttori

---

(1) Titolo originale: *Nicht Vershöhnt*. Presentato al Festival di Berlino del 1965, ebbe poi, nello stesso anno, il premio per il miglior film sperimentale al Festival di Bergamo, e nel 1966 un premio alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro. Quest'anno è stato incluso nella Rassegna del giovane cinema tedesco alla Mostra del cinema indipendente di Olbia.

evitando le vie diplomatiche e quindi la partecipazione ufficiale dei paesi. La trasformazione del Festival in società a responsabilità limitata, avvenuta l'anno scorso, può facilitare questa soluzione. Tra l'altro, mediante l'invito alla DEFA, essa permetterebbe di aggirare eventualmente anche lo scoglio dei rapporti con la Germania orientale. In ogni caso, si tratta di un tipo di riforme che, a parte le difficoltà politiche contingenti, tornerebbe utile anche ad altri Festival perché atto a sgombrare il campo dalle antiquate norme della Federazione Internazionale dei Produttori (FIAPF), incapace di rendersi conto delle profonde trasformazioni subite dalla produzione mondiale negli ultimi venti anni. Per il momento, il Festival di Berlino è, forse necessariamente, in una posizione ambigua da cui tenta di riscattarsi moltiplicando le iniziative culturali (quest'anno: le retrospettive di Ernst Lubitsch e di W.C. Field; la settimana del giovane cinema canadese), informative (una specie di Rassegna delle Nazioni, rimasta però allo stato embrionale), commerciali (un Mercato del Film piuttosto attivo). Troppa roba per una manifestazione che dura soltanto dodici giorni.

Quanto alla selezione dei film in concorso, una maggiore severità da parte della apposita Commissione avrebbe evitato varie proiezioni prive di significato. Inoltre, contrariamente alle previsioni, il Festival di Berlino ha tratto scarso vantaggio dall'interruzione di quello di Cannes.

* * *

La sorpresa è venuta dalla Jugoslavia con *Nevinost bez zaštite* (t.l.: *Innocenza senza protezione*), di Dušan Makavejev, e due cortometraggi di disegni animati, *Krek* e *Tolerancija*, di alta qualità. Presente per la prima volta, la produzione jugoslavia è uscita da Berlino con tutti gli onori, conquistando il premio speciale della Giuria con l'opera di Makavejev e un altro Orso d'Argento con *Krek*, di Borivoj Dovnikovič.

Se lo svedese *Ole dole doff*, di Jan Troell, è stato senza dubbio il miglior film del Festival, *Nevinost bez zaštite* è apparso quello più nuovo e originale, tanto da contrastarne fino all'ultimo, in seno alla Giuria, la supremazia e da restargli dietro per un voto soltanto. Per definirlo in qualche modo, si è usata la parola « *collage* ». Il termine è esatto solo in parte. Più che ai procedimenti figurativi del dadaismo e del surrealismo, il film fa pensare alla poliespressività del cinema futurista teorizzata nel Manifesto del 1916 e, meglio ancora, ai princìpi enunciati nel Manifesto del teatro futurista sintetico (1915) cui, del resto, l'autore fa curiosamente una rapida e certo maliziosa allusione nel montaggio degli avvenimenti contemporanei alla vita del protagonista, Dragoljub Aleksič.

Nevinost bez zaštite di D. Makavejev (Jugoslavia).

Per precisare le idee, partiamo dalla definizione ufficiale secondo la quale *Nevinost bez zaštite* è « la nuova edizione di un buon vecchio film, preparata, ornata e annotata da Dušan Makavejev ». Questo « buon vecchio film » esiste realmente. Fu organizzato, scritto, diretto e interpretato nella Belgrado del 1942, sotto l'occupazione tedesca, dal fabbroferraio e acrobata Dragoljub Aleksič, personaggio dunque non di fantasia, ancora

vivente e visto anzi in carne ed ossa a Berlino. Vi si narra la pietosa storia di una bella orfanella, Nada, che una svergognata matrigna spinge fra le braccia del ricco e bieco Petrovič. Ma Nada ama l'acrobata Aleksič il quale vola al suo soccorso e, dopo grandi prove di coraggio, riesce finalmente a salvarla. L'innocenza e l'amore trionfano e i cattivi subiscono la giusta punizione. Il racconto è molto ingenuo e melodrammatico, ha la cadenza di un mediocre film muto dove Maciste avrebbe potuto benissimo essere al posto di Aleksič. Ma non è questo il film che vediamo. Makavejev lo ha scomposto, frazionato, commentato, ritoccato in qualche punto col colore; vi ha aggiunto scene di vita vissuta richiamando al lavoro Aleksič e altri interpreti tuttora in vita; vi ha intercalato brani di cinegiornali. Il nuovo film è un miscuglio di tutto questo, in una geniale rappresentazione dove la realtà sembra finzione e la finzione realtà, il presente si confonde col passato e il passato col presente; un giuoco che cambia continuamente angolazione, condotto con un umorismo che corrode ogni possibilità di interpretazione convenzionale dei fatti in cui si riflettono — scetticamene — gli umori sociali e politici di mezzo secolo di storia. L'eroe della vicenda, il pover'uomo Aleksič, sopravvive a ogni traversia perché è forte e coraggioso. Non dimentichiamo che è un acrobata.

U Raskoraku di M. Strbac (Jugoslavia).

La presenza di un altro film jugoslavo, *U Raskoraku* (*A passi disuguali*), di Milenko Strbac, ha contribuito a sottolineare che *Nevinost bez zaštite* è un'opera del tutto particolare, espressione della personalità di un autore e non di una cinematografia. *U Raskoraku* rientra infatti negli schemi di una produzione che, sebbene negli ultimi tempi abbia dato molti segni di vivacità e di rinnovamento (basti ricordare *La stirpe del vento*, di Aleksandar Petrovič), rimane pur sempre condizionata, nelle linee generali, da un atteggiamento moraleggiante e didascalico. Non che questo sia un difetto in se stesso: lo diviene quando finisce per distorcere lo sviluppo naturale di un racconto e per forzarne le conclusioni. È il caso di *U Raskoraku*, non privo tuttavia di coraggio e di atteggiamenti critici nei confronti della società che rispecchia. Il protagonista è Jablan, un robusto montanaro, esempio a tutti di attivismo e di intraprendenza negli anni difficili dell'edificazione socialista. A volta invadente e fastidioso ma un autentico lottatore: Dragomir Bojanič-Gidra, attore fra i migliori del cinema jugoslavo, ne dà un'interpretazione che riesce a ridurre al minimo l'enfasi propria del personaggio. Un giorno, nel tentativo di impedire a un carro della cooperativa di rovesciarsi col suo carico, Jablan si frattura la spina dorsale. Ora non è più che un invalido, immobilizzato sulla sedia a rotelle, costretto per campare a vendere via via il poco che ha e trasferire tutto il peso dell'esistenza sulle spalle della moglie Dana (Gizela Vukovič), una figura disegnata con molta misura. Invano, dal suo sperduto villaggio di montagna, egli si agita e tempesta per ottenere una pensione senza aspettare la vecchiaia: la burocrazia rimane imperturbabile. Finalmente, un Primo Maggio, un'Autorità si scomoda a raggiungerlo per consegnargli qualcosa: una medaglia.

Fin qui la storia di Jablan sembra avere un bersaglio preciso: quella burocrazia che è uno dei consueti e più innocui bersagli della satira nei

paesi socialisti. Preciso è anche lo stile nel qualel si ritrova in Milenko Strbac l'autore di alcuni ottimi documentari (per esempio, *Le piogge del mio paese*) sulla via dei contadini serbi. Non si può dire la stessa cosa della parte del film concernente Bane (Goiko Santič), un giovane regista televisivo che si impadronisce della storia di Jablan e la porta con grande successo sui teleschermi. Anche per colpa di una sceneggiatura piuttosto confusa, il racconto si sfalda. Il linguaggio scade al livello di una narrazione di maniera. L'ambiente di Bane, tendenzialmente borghese, mette Strbac a disagio. Si avverte in lui la fatica di trovare un'espressione adeguata per lo sviluppo di questo secondo motivo, più nuovo e interessante, col quale si vuole affrontare il tema della responsabilità sociale di chi impiega i mezzi di comunicazione di massa. Infatti, il successo della trasmissione televisiva pone Bane di fronte a un problema: ha egli servito Jablan (il cui caso resta insoluto) o, al contrario, si è servito di lui per il proprio tornaconto? La risposta è ovvia, l'ammonimento chiaro. Ma il film arriva alla fine col fiato sempre più corto.

Ole dole doff di J. Troell (Svezia).

E veniamo a *Ole dole doff*, il film svedese premiato con l'Orso d'oro. La Giuria lo ha definito « un documento autentico della nostra epoca », sintetizzando così il suo contenuto: « Il dilemma personale di un maestro di scuola diventa un convincente simbolo artistico del conflitto fra l'autorità e la libertà nella società democratica moderna ». Questo maestro di scuola, Mârtensson, è un uomo di mezza età con il viso scavato e lo sguardo smarrito di Per Oscarsson che si ricorderà vincitore del premio per la migliore interpretazione al Festival di Cannes del 1966 (*La fame*). All'inizio del film Mârtensson è già in piena crisi, è già l'« escluso ». (Il titolo *Ole dole doff* è intraducibile: le parole sono l'inizio di una tiritera priva di significato con cui i ragazzi svedesi procedono in certi giuochi all'isolamento di uno di loro). La sua resistenza è stata fiaccata da lungo tempo ed egli ormai è intimamente impotente a risolvere non soltanto i problemi scolastici ma anche quelli familiari. Eppure ogni mattina, spossato dagli incubi notturni, torna a fronteggiare i suoi nemici, gli scolari, con la speranza di vedere improvvisamente aprirsi un varco nel muro della loro ostilità. Al contrario, il muro si fa sempre più spesso perché Mârtensson è incapace di un qualunque gesto atto ad affermare la sua presenza morale e a stabilire un principio di comunicazione. La crudele persecuzione degli « innocenti » nei suoi confronti aumenta col passare dei giorni, man mano che essi avvertono il suo progressivo cedimento che nemmeno l'affettuosa comprensione di una collega (Ann-Marie Gyllenspetz) riesce a frenare. Accanto alla giovane donna, in un giorno di festa, egli può soltanto, e per un momento, dimenticarsi nel grembo sereno della natura. È un momento in cui il film tocca il vertice di un disperato lirismo. Poi il delirio riprende il suo corso fino a sfociare nella tragedia quando, durante un bagno in mare, il maestro tenta di richiamare a riva i suoi scolari che si sono pericolosamente allontanati, e gli scolari lo prendono in mezzo, giuocano a spingerlo sott'acqua più e più volte, una volta di troppo.

Ma qual è il problema di Mârtensson? Che cos'è che lo fa incapace

di reagire e lo riduce a logorarsi in un corrosivo e inconcludente dialogo con se stesso? C'è, nel film, una frase indicativa. « Io sono per metà — dice Mârtensson — dalla parte degli scolari ». In sostanza, la sua impotenza deriva da un complesso di colpa. È colpa della scuola ed è colpa dei genitori se i ragazzi si sono trasformati in nemici. Prima di ogni altra cosa, essi sono le vittime di una società che non sa come risolvere il conflitto fra autorità e democrazia. Questo è per l'appunto il nodo centrale del film: la crisi del principio d'autorità della nostra democrazia. L'angoscia di Mârtensson è il riflesso di una contraddizione senza via d'uscita, in fondo alla quale si trova — sembra ammonire il tragico finale — l'anarchia, l'irresponsabilità collettiva e la catastrofe. Nel rapporto di amore-odio che lo lega ai suoi aguzzini scatenati dalle sue stesse carenze, egli non trova la strada di un compromesso o forse lo giudica impossibile, e si abbandona all'inevitabile per non rispondere che non può esistere democrazia senza autorità.

Questa attualissima problematica trova nella regia di Jan Troell un'avvincente interpretazione cinematografica. *Ole dole doff*, scarno ad essenziale, misurato e rigoroso, colpisce per la sua intensità; e probabilmente non hanno torto coloro che in Svezia considerano Troell il più quotato successore di Bergman col quale manifesta una certa affinità tematica (la sofferenza di vivere, l'inquietudine, il dubbio, il tormento delle domande senza risposte) e anche stilistica (i rapporti psicologici con l'ambiente, la ricerca dell'anima nei volti). Tuttavia, questo può essere un giudizio prematuro. Sta di fatto che al suo secondo film (il primo, *Questa è la tua vita*, fu anch'esso presentato al Festival di Berlino, l'anno scorso) Troell dimostra una precisa intelligenza narrativa. (Poiché anche il montaggio è opera sua, gli si può solo rimproverare di avere lasciato qualche « tempo » un po' troppo lungo).

Questo risultato va in parte attribuito a due importanti fattori: l'esperienza personale e la tecnica di ripresa. Prima di dedicarsi al cinema, Troell aveva fatto il maestro nella stessa scuola di Malmö dove ha girato il film. Maestri erano stati anche coloro che hanno collaborato con lui alla sceneggiatura: Bengt Forslund e Clas Engström, autore del romanzo « L'isola affonda » da cui è tratto il soggetto. Quanto alla tecnica di ripresa, *Ole dole doff* è stato realizzato in 16 mm. e trasportato quindi in 35 mm. poiché Troell ha preferito servirsi della piccola cinepresa per avere il modo di registrare meglio le reazioni naturali dei ragazzi, spesso nemmeno informati di ciò che Per Oscarsson avrebbe detto e fatto. Il quale Per Oscarsson ha il grande merito di avere saputo tenere il personaggio nella giusta misura ambientale, dando al suo smarrimento una verità umana piena di riserbo e sottilmente ambigua. Egli avrebbe anche potuto ottenere il premio per la migliore intepretazione maschile, assegnato invece a Jean-Louis Trintignant per *L'homme qui ment* di Alain Robbe-Grillet.

Trintignant era impegnato anche in un altro film del Festival: *Les biches*, di Claude Chabrol. La coincidenza ha permesso di fare un confronto abbastanza significativo, dal quale emergono nello stesso tempo le sue qualità e i suoi limiti, in una stretta dipendenza non tanto dal per-

sonaggio quanto dal regista. Egli può dunque essere ottimo in *L'homme qui ment* e mediocre in *Les biches*, rivelandosi con ciò duttile ma dotato di scarsa personalità. Non è l'attore che possa salvare un film: emerge o affoga col film stesso.

L'homme qui ment di A. Robbe-Grillet (Francia).

L'homme qui ment è forse la meno originale delle opere di Robbe-Grillet. Tuttavia è quella dove l'autore dimostra un più accorto equilibrio espressivo nella creazione di una realtà fantastica mediante una continua rifrazione spaziale, temporale ed esplosiva. Trintignant vi interpreta la parte di Boris, un uomo *de nulle part* — uno, nessuno e centomila in un mondo che si regge sulla mistificazione e in cui la verità non è che una creazione della parola. Non importa sapere dove siamo: un agglomerato di case in un paese, uno dei tanti, periodicamente sconvolti da guerre e rivoluzioni. In questo luogo perdura venerata la memoria di Jean, eroe della resistenza scomparso nel corso di una missione. (Il paesaggio è quello della foresta slovacca dove il film, una coproduzione franco-cecoslovacca, è stato girato). Sua moglie Laura, sua sorella Sylvie vivono ancora con la domestica in un vicino castello, e Boris si insinua nella morbosa intimità delle tre belle donne come colui che fu compagno di Jean nella fatale missione. Egli racconta più e più volte, secondo le circostanze, ciò che succese quel giorno, e ogni volta tutto è diverso: i fatti, Jean, lui stesso, che dalle menzogne rinasce come l'araba fenice dalle ceneri. Le verità si susseguono, si contraddicono, si intersecano in una progressiva — e, per la verità, suggestiva — rarefazione sulla quale ogni tanto Robbe-Grillet passa lo spolverino dell'ironia. E Jean è poi morto? Quando ricompare e uccide Boris, è una realtà corporea o non è piuttosto materializzato dalla continua evocazione delle parole? In ogni caso, la menzogna sopravvive alla verità. Anche la morte è per Boris una non verità dalla quale si risolleva per continuare il giuoco mistificatorio dell'esistenza.

Les biches di C. Chabrol (Francia).

Se qui, come si è già accennato, Trintignant è riuscito ad essere il personaggio voluto da Robbe-Grillet, in *Les biches* non sa elevarsi al di sopra di una presenza fisica qualunque. È anche vero che stavolta la sua parte è secondaria e ha soltanto una funzione per così dire catalizzatrice, ma, evidentemente abbandonato a se stesso dal regista, si lascia tranquillamente sopraffare dalle due protagoniste, fra le quali Stéphane Audran (premio per l'interpretazione femminile) prevale su Jacqueline Sassard. *Les biches* è un film che non dice nulla. La sua sola giustificazione è di natura commerciale, sull'onda dell'attuale tendenza del cinema ad affrontare temi scabrosi, qualche volta per approfondire la conoscenza della società contemporanea, più spesso per soddisfare la morbosità del pubblico. Bisogna però riconoscere a Chabrol il merito di avere narrato questa vicenda di una « amicizia particolare » fra due donne senza trascendere a volgarità. Altri sono i difetti del film che conferma la vocazione di Chabrol per la contaminazione dei generi: l'insufficienza dell'indagine psicologica e ambientale, il tono melodrammatico, la banalità della conclu-

sione. Tutto ciò si ripercuote specialmente sul personaggio di Why, quello interpretato dalla Sassard. Why è una ragazza modello *rive gauche* che si abbandona con un misto di indifferenza e di calcolo alle attenzioni di una bella e ricca signora borghese (la Audran), più sola e annoiata che viziosa. Costei, Frédérique, la conduce con sé negli ozi dorati di Saint-Tropez, dove si adatta pigramente alla situazione e al benessere. L'incontro con un giovane architetto alla moda (Trintignant) induce Why alla sua seconda esperienza, quella che la fa donna, senza minimamente sollecitarla ad abbandonare la sua protettrice. La quale, per non correre rischi, accalappia il volubile architetto e lo fa suo; quindi, soddisfatta del nuovo corso, esclude la giovane dalla sua vita intima senza tuttavia metterla alla porta. Why la pensa diversamente; ed è proprio qui che il personaggio fa cilecca perché non ha retroterra. Ambiguo per definizione del regista, esso crolla miseramente nella rivelazione della sua disponibilità a un *ménage à trois*. La scena che vede Why struggersi dietro la porta chiusa dei due amanti è, nel suo falso sentimentalismo, assurda e ridicola. Nel finale siamo in pieno melodramma: Why uccide Frédérique e, prendendone le care sembianze, si prepara a sostituirla all'appuntamento con l'amato. Sul capo di Chabrol, Bergman stringe la mano a Hitchcock.

* * *

Non si può dire che l'erotismo, sebbene in vario modo presente in più di un film, abbia caratterizzato il XVIII Festival di Berlino. Tuttavia, intorno alla manifestazione, si è svolto un attivo mercato e numerosi distributori di vari paesi vi si sono affollati alla ricerca di prodotti imperniati sul sesso, a cominciare da quelli del filone pseudo-didattico di *Helga*, assai prospero in Germania. E non sono certo usciti a mani vuote. Ma proprio tra le opere in competizione essi hanno trovato quanto di meglio potessero desiderare. Si tratta del film giapponese *Hatsukoi Jigokuhen* (*L'inferno del primo amore*), diretto da Susumu Hani. Dice il regista: « Noi viviamo nell'epoca di un *terrain vague* del sesso, dove due morali, l'una troppo tradizionale e l'altra nuova ma troppo superficiale, si confondono fino allo smarrimento della Morale stessa. Pur vivendo nella frustrazione, noi abbiamo paura di guardare nel più profondo di noi stessi e ci contentiamo di filmare la nostra immagine riflessa dallo specchio. In *Hatsukoi Jigokuhen* io mi sono sforzato di gettare un'occhiata senza complessi, senza pudori, verso questo Interno che l'uomo considera come suo personale dominio ». Con quali risultati?

Hutsukoi Jigokuhen di S. Hani (Giappone).

Hatsukoi Jigokuhen è la storia di due giovani di diciassette anni (lui si chiama Shun, lei Nanami) davanti alla prova della loro prima esperienza sessuale. La prova fallisce e il film si addentra nell'esame delle cause di questa incapacità ad avere un rapporto normale. Quando, finalmente liberi dai loro complessi, Shun corre da Nanami che amorosamente lo attende, finisce (ma perché?) sotto un'automobile. Tale il filo conduttore che si dipana intorno a una vera e propria antologia di deviazioni sessuali. Fedele all'impegno di un'indagine priva di complessi e di pudori, Susumu Hani non tralascia nulla. Si va da Shun sottoposto ad attenzioni

poco paterne da parte del padre adottivo, a Nanami che si esibisce con altre ragazze in prolungate sedute sado-masochiste per il piacere di un tizio barbuto bisognoso di emozioni. Sorvoliamo sul resto. Il nodo della discussione è di riuscire a determinare la sincerità del regista. Alcuni anni addietro, nel 1964, Susumu Hani si era fatto apprezzare per un *Lei e lui* che proprio a Berlino ottenne il premio per la migliore interpretazione femminile e il premio OCIC. Anche in *Hatsukoi Jigokuhen* egli si dimostra abile e preciso narratore, talvolta delicato e capace di penetrare poeticamente nella dura scorza della realtà, ma l'abbondanza e la verità dei motivi sessuali insieme con indugi ingiustificati, suscitano il sospetto che non il problema etico gli stesse a cuore, bensì quello commerciale, cercando nelle risorse del proprio talento i fumogeni atti a mascherare l'intento.

Gates to Paradise di A. Wajda (Gran Bretagna - R.T.F.).

Più grave la delusione provocata da Andrzej Wajda con *Gates to Paradise* (*Le porte del paradiso*), strano frutto di una coproduzione anglo-tedesca. L'autore di *Cenere e diamanti* non ha potuto fare nulla per impedirne la proiezione al Festival e ne è uscito con le ossa rotte. Ignoriamo i motivi che lo hanno indotto a realizzare questo film che tuttavia prende le mosse da uno spunto interessante: la famosa Crociata dei fanciulli che nel XIII secolo partì dalla Francia per liberare il Santo Sepolcro e finì miseramente lungo la strada, disfatta dalle malattie e dalle razzie. Essa esprimeva la poetica illusione che l'innocenza potesse riuscire là dove era fallita la forza. Perché finì? Perché — si desume dal film — l'innocenza è un falso mito in un mondo in cui nessuno è puro. Tale la scoperta del Monaco (Lionel Stander), unitosi alla Crociata attratto dall'ipotesi meravigliosa che la sospinge. Attraverso le confessioni complementari di alcuni giovani, ragazzi e ragazze, egli scopre che non la fede li sprona sul cammino di Gerusalemme ma l'attaccamento morboso al biondo pastorello che li guida. E, a sua volta, il pastorello non la voce del Signore ha ascoltato ma quella del Demonio per bocca di un corrotto Cavaliere che ha conquistato con la seduzione il suo spirito. Salvo qualche ariosa scena di massa non si sa che cosa salvare: non la tecnica narrativa che ripete l'abusato schema delle verità a incastro, non lo stile che non riesce ad approfondire nessun aspetto del racconto.

Herostratus di D. Levy (Gran Bretagna).

È quanto meno sorprendente che da una cinematografia vivace come quella britannica, il Festival di Berlino non abbia potuto o saputo ricavare che quest'unica opera, ibrida e inconsistente. (Di gran lunga più interessante un secondo film britannico, *Herostratus*, incluso fuori concorso perché già presentato al Festival internazionale del Film Sperimentale di Knokke-le-Zoute e al Festival internazionale del Cinema Nuovo di Hyères. Si tratta del primo lungometraggio di Don Levy il quale, riproponendo in termini moderni la leggenda di Erostrato, ha voluto significare l'egoismo distruttore di una società in cui la ricerca del successo personale uccide ogni ideale di umanità. Il film è troppo lungo, quasi due ore e mezzo; è spesso ridondante sul piano narrativo e inutilmente ecces-

sivo, quasi compiaciuto, nella rappresentazione della violenza. Ma porta il segno dell'indubbia personalità del suo autore).

Pure sorprendente che nel fermentante calderone della cinematografia americana si sia riusciti a pescare soltanto un'opera di maniera come *Charly*, di Ralph Nelson, regista di origine teatrale e televisiva, di cui ricorderemo per riferimento *Requiem per un peso massimo* e *I gigli del campo*. Charley (Cliff Robertson) è un ritardato mentale, un fanciullo trentenne di cui tutti si prendono giuoco ma che, incoraggiato da Alice (Claire Bloom), paziente e affettuosa insegnante di una scuola serale, tenta caparbiamente di imparare a leggere e a scrivere. Il suo grado di intelligenza è inferiore a quello di Algernon, un topolino bianco, la cui sagacia si è molto sviluppata in seguito a un intervento al cervello eseguito sperimentalmente da due neurochirurghi, il dottor Nemur e la dottoressa Straus. In seguito alle insistenze di Alice, anche Charly viene sottoposto al medesimo intervento, con risultati davvero straordinari. Dopo qualche titubanza iniziale, i suoi progressi sono tali che in breve diventa un luminare della scienza. Questo, però, lo mette altresì in condizioni di accorgersi che a un certo momento comincia in Algernon un processo regressivo, segno che i benefici dell'operazione hanno una durata limitata nel tempo. La scoperta, indicativa del suo prossimo destino, avviene alla vigilia di un congresso di psichiatria e neurochirurgia riunito per esaminare il « fenomeno » che egli rappresenta. Ciò gli dà modo di sfogare in pubblico la propria amarezza con una serie di accuse alla società e soprattutto all'egoismo di quegli scienziati nei quali il piacere della sperimentazione prevale sulla responsabilità verso l'uomo. Purtroppo il suo è un linguaggio fumettistico, in armonia d'altronde con la linea stessa del film che, tratto dal romanzo di Daniel Keyes *Fiori per Algernon*, mira a sollecitare la reazione sentimentale del pubblico con un impasto di luoghi comuni e un improbabile romanzetto sentimentale fra Charly e Alice, tanto generosa da dirsi alla fine disposta a sposare il suo infelice allievo. Generosità per generosità, Charly, non ancora riprecipitato nell'infantilismo, declina l'offerta. Il film appare dunque convenzionale in ogni suo aspetto per il concorde contributo del regista e dello sceneggiatore (Stirling Silliphant). Ne risente ovviamente anche Cliff Robertson la cui interpretazione, specie nella parte precedente l'operazione, è risolta in chiave di artificioso mestiere.

Charly di R. Nelson (U.S.A.).

Tuttavia, sarebbe ingiusto far pesare troppo queste delusioni e questi errori sul biancio della manifestazione che, oltre alle opere di Troell e di Makavejev, ha dato ampio spazio ai fermenti del giovane cinema. Citiamo: *The Ernie game* (*Il giuoco di Ernie*) del canadese Don Owen, *Fome de Amor* (*Fame d'amore*) del brasiliano Nélson Pereira dos Santos, *Lebenszeichen* (*Segni di vita*) di Werner Herzog e *Chronik der Anna Magdalena Bach* (*Cronaca di Anna Maddalena Bach*) di Jean-Marie Straub, entrambi tedeschi, *Come l'amore* dell'italiano Enzo Muzii, *To grab the ring* (*Cogliere l'occasione*) dell'olandese Nikolai Van der Heyde, *Peppermint frappé* dello spagnolo Carlos Saura. Sono film di vario livello, non tutti degni di attenzione. L'esperienza dimostra come i Festival non ab-

biano ancora finito di svincolarsi da un certo tipo di conformismo che già debbono affrontarne un altro, egualmente pericoloso.

To grab the ring di N. Van der Heyde (Olanda).

To grab the ring è un confuso tentativo di inserire motivi psicologici e parodistici in una storia di *gangsters*. Ne è protagonista un attore fallito (impersonato da Ben Carruthers) che, sul filo di avventurose vicende, cerca e insieme teme di scoprire le ragioni della propria inconsistenza. Finalmente è costretto ad ammettere di avere rifiutato la vita chiudendosi in un cerchio di menzogne. Nel film si avvertono varie influenze, soprattutto di un certo cinema francese e, in particolare, di Robbe-Grillet, ma si ha l'impressione che Van der Heyde (al suo secondo film) non sappia come uscire dal labirinto di situazioni e di intenzioni in cui è andato a cacciarsi.

The Ernie game di D. Owen (Canada).

Spogliato delle sue complicazioni, il protagonista di *To grab the ring* ha qualche analogia con quello di *The Ernie game*. Anche Ernie cerca la propria verità pur senza porsene il problema. Il suo lungo vagabondare nella vita e per le strade di Montreal è tutto un seguito di verifiche della sua incapacità di comunicazione. Uscito da una clinica psichiatrica, questa incapacità lo ricaccia come prima nella solitudine. La simpatia che gli dimostrano Donna (Judith Gault) e Gail (Jackie Burroughs) è limitata dal loro bisogno di sicurezza. Insomma, la vita si svolge secondo regole che Ernie non può modificare. Egli esiste in quanto esistono gli altri e vani sono i suoi tentativi di farsi prima scrittore e poi ladro per affermarsi autonomo. Ultima possibilità, dimostrare la propria indipendenza dandosi la morte. Ma non è certo che ci riesca. Il giuoco di Ernie è il giuoco della vita. Il film gira su se stesso come una trottola, presentando ora una faccia ironica ora una faccia sentimentale, nell'evidente intenzione dell'autore (Don Owen ne ha anche scritto la sceneggiatura) di rimanerne fuori come un testimone che non si cura di penetrare le cause degli eventi. Ne consegue che Ernie si muove a vuoto, più pantomimo che personaggio, come sembrano del resto sottolineare da un lato l'interpretazione di Alexis Kanner e dall'altro il formalismo sofisticato dell'immagine.

A Great Big Thing di E. Till (Canada).

Il tema di fondo di *The Ernie game* si ritrova curiosamente in un secondo film canadese, in *A Great Big Thing* (*Una cosa meravigliosa*), presentato fuori concorso. Anzi, le analogie fra le due opere sono così sconcertanti da fare pensare all'una come al rifacimento dell'altra. Diretto dal regista della televisione inglese Eric Till al suo esordio cinematografico, *A Great Big Thing* è anch'esso la vicenda biografica di un giovane (Reni Santoni) senza passato né avvenire, che cela la propria impotenza sociale racchiudendosi nel sogno di un romanzo che certamente non scriverà. La sua rivolta, tutta interiore e velleitaria, non è mai precisata; e il suo comportamento lo rende inafferrabile sia agli altri personaggi del film che allo spettatore. Come Don Owen in *The Ernie Game*, Eric Till si serve dell'umorismo come di un mezzo critico per avvicinare la realtà ambientale; e, in entrambi i film, i risultati migliori sono otte-

nuti su questo piano, sostanzialmente descrittivo e non analitico. In ogni caso, la presenza dell'uno ha finito per danneggiare quella dell'altro e ciò non si spiega se non con l'intenzione di completare informativamente la Settimana del giovane cinema canadese coordinata, nell'ambito del Festival, da Gideon Bachman. (L'interessante programma comprendeva opere di Michel Brault, Jean-Pierre Lefèvre, Arthur Lamothe, Larry Kent, Gilles Carle e Gilles Groulx).

Fome de amor di N. dos Santos (Brasile).

Tutt'altra tematica nel film *Fome de amor*. Il suo regista, Nélson Pereira dos Santos, è considerato il padre del « Cinema Nôvo » brasiliano, al cui movimento dette inizio nel 1954 con *Rio, 40 graus* (*Rio, 40 gradi*); ma qui, costretto forse a esprimersi in cifra per esigenze commerciali, appare alquanto incerto e involuto anche nel linguaggio. Nella storia di due coppie (Alfredo e Ula, Felipe e Mariana) che si ritrovano in un'isola nella baia di Rio de Janeiro, si riflette una più vasta situazione di angoscia politica e sociale nell'immobilismo determinato da false scelte e da un rivoluzionarismo velleitario. Finalmente ciascuno trova la sua strada: Ula (Leila Diniz) con Felipe (Arduino Colasanti), il cieco e sordomuto Alfredo (Paulo Pôrto) con Mariana (Irene Stefânia); e con questi ultimi, mondati delle loro stesse menzogne, la rivoluzione si rimette in modo nel nome del « Ché » Guevara. Nella confusione stilistica, nell'ambiguità dei simbolismi e nel romanticismo di *Fome de Amor* è difficile riconoscere l'autore di *Vidas secas*.

Jean-Marie Sraub e Werner Herzog hanno rappresentato al XVIII Festival di Berlino due tendenze del nuovo cinema tedesco, l'una impegnata in un'azione di rottura, l'altra nel tentativo della ricostruzione. Potremmo anche dire, la prima e la seconda ondata.

Chronik der Anna Magdalena Bach di J.-M. Straub (R.T.F.)

Con *Chronik der Anna Magdalena Bach*, Straub ha confermato la sua concezione di un cinema non contaminato dal racconto. In questo film, il suo atteggiamento è così drastico che l'unico movimento drammatico è espresso dalle musiche di Bach e dalla lettura delle lettere biografiche di Anna Magdalena, la seconda moglie del musicista. In 2558 metri di pellicola, vi sono si e no un centinaio di inquadrature e i movimenti di macchina, quasi insensibili, si possono contare sulle dita di una sola mano. Esso è stato definito « oratorio filmico » ma al limite appare un documentario che, con l'eliminazione di ogni distrazione aneddotica, impone la massima concentrazione (una « riflessione ») sulla musica in sé, — la vera biografia di un musicista — eseguita da specialisti d'alta classe e con gli strumenti del tempo. (Bach, per quel poco che compare, non ha le sembianze di un attore ma del professor Gustav Leonhardt, famoso cembalista e insegnante d'organo al Conservatorio di Amsterdam). Francamente, non si vede dove una simile concezione possa portare il cinema e sarà quindi interessante seguirne il cammino nelle prossime opere del regista.

Lebenszeichen di W. Herzog (R.F.T.).

Werner Herzog, 26 anni, di cui *Lebenszeichen* è l'opera prima (e come tale premiata dalla Giuria) non appartiene in realtà ad alcun movi-

mento. È un isolato che si trova inserito soltanto geograficamente nel gruppo di Monaco e che rifiuta di lasciarsi incorporare in questo o in quel movimento. Egli non rifiuta il cinema tradizionale ma cerca di trovare una via personale, come *Lebenszeichen* dimostra chiaramente. Ispirato a un racconto (« L'invalido di Forte Ratonneau ») di Achim von Arnim, poeta germanico del secolo scorso, il film verte sul conflitto spirituale che porta un soldato tedesco alla follia sul finire dell'ultima guerra. Con due commilitoni, costui (si chiama Stroszek ed è interpretato da Peter Brogle) ha l'incarico di sorvegliare un deposito di munizioni situato nel diruto castello veneziano dell'isola di Kos, nell'Egeo. Qui non succede mai niente, la vita è così tranquilla che Stroszek può persino tenere con sé la moglie greca: la guerra sembra appartenere a un lontanissimo mondo. L'inazione spinge Stroszek a meditare sulle piccole cose, la passività lo opprime con la coscienza di una colpevole indifferenza di fronte a ciò che di crudele, di barbaro e di violento contiene la vita quotidiana e sonnecchia nell'uomo. A poco a poco egli incupisce finché il sentimento di rivolta esplode nella pazzia (una rivolta impossibile come quella dei Titani) e lo conduce a una inutile morte. È evidente che né le circostanze storiche né le uniformi hanno un riferimento realistico. L'autore propone un'allegoria pacifista che però risulta non molto chiara. Inoltre, Stroszek finisce nel castello di Kos perché convalescente di una brutta ferita al cranio e questo precedente sminuisce il significato della sua demenza. Ma la pecca essenziale del film è di partire da un clima kafkiano per arrivare all'aneddoto simbolico. Accanto a questi difetti, numerosi anche i pregi, soprattutto nella prima parte, tesa psicologicamente e vibrante di luce. Particolarmente bella la scena dei mulini a vento visti liricamente, nell'incipiente follia di Stroszek, come una selva di infantili girandole di carta.

Peppermint frappè di C. Saura (Spagna).

Più preciso il bersaglio di Carlos Saura in *Peppermint frappè* che è cronologicamente il suo quarto film: i complessi e le colpe della borghesia spagnola da cui, del resto, egli stesso proviene. « Nella classe media spagnola — egli ha precisato — e specialmente in provincia, il contrasto fra la vita moderna e la tradizione, quella religiosa in particolare, produce spesso individui disadatti e confusi. *Peppermint frappé* è la storia di uno di questi esseri ». Il protagonista, Julian, è infatti un ricco medico vicino ai cinquant'anni, che esercita nella piccola e antica città di Cuenca — introverso, timido, metodico, solitario. Sessualmente inibito, egli coltiva dentro di sé l'immagine di una donna ideale che un giorno identifica in Elena, la moglie straniera di un amico. La vicinanaza di costei scatena i suoi istinti erotici ma essa lo respinge e lo deride. Per liberarsi dall'ossessione, Julian (impersonato da un eccellente José Luis Lopez Vázquez, finora conosciuto come attore brillante) la uccide insieme al marito e al suo posto, umilmente sottomessa, pone la propria infermiera che le somiglia e che egli modella fino a farne una copia conforme. (Entrambi i personaggi femminili sono interpretati da Geraldine Chaplin la quale va progressivamente affermando una certa personalità). Saura ha dedicato il film a Buñuel che considera suo maestro. Buñuel lo ha ricambiato manifestandogli la sua ammirazione: « Si dice che quando un film può contare su

cinque minuti di « buon cinema », il film è notevole. Per me, in *Peppermint frappé*, ci sono più di dieci minuti ammirevoli e il resto è eccellente ». Francamente, tanto entusiasmo ci sembra esagerato. A nostro avviso, Saura si fa apprezzare più per l'impegno civile che per la qualità del suo cinema, soggetto ancora a troppe ipoteche — una delle quali è, per l'appunto, quella di Buñuel. Ciò che può trarre in inganno (la Giuria gli ha assegnato il premio per la migliore regia) è la sua capacità di mascherare con la forza dell'immagine le debolezze del tessuto narrativo. In proposito, non bisogna dimenticare che egli è arrivato al cinema attraverso la fotografia.

Come l'amore di E. Muzii (Italia).

Questo rapporto fra sollecitazione fotografica e racconto cinematografico lo si ritrova alla base di *Come l'amore*, dell'esordiente Enzo Muzii, una delle poche sorprese del Festival di Berlino. Muzii, che è un fotografo impegnato nella « visualizzazione della realtà », non ha difficoltà ad ammettere che la sua opera di regista è nata dal tentativo di « allargare l'area della propria comunicazione visiva ». A tal fine, ha scritto lui stesso un soggetto che narrativamente lasciasse all'immagine la maggiore responsabilità, evitando di svilupparlo in una sceneggiatura per limitarsi a fissare con i suoi collaboratori, Tommaso Chiaretti e Ludovica Ripa di Meana, una serie di situazioni con relativi dialoghi.

Come l'amore è una storia in bianco e nero a due personaggi e non a caso lui è un fotografo (Alfred Lynch) e lei un'attrice (la sensibilissima Annamaria Guarnieri, altra lieta sopresa). Essi tentano di rivivere a Positano il loro felice incontro di un paio d'anni prima ma presto si rendono conto dell'artificio perché incapaci di vedere la verità e di dirsi « ti amo ». Il loro non è un problema di incomunicabilità e il riferimento alla tematica di Antonioni, fatto da alcuni, ci pare arbitrario o quanto meno superficiale: è il problema di chi si lascia andare all'abbacinante inganno delle apparenze e non sa guardare dentro di sé. La chiave del film è in una scena di straordinaria e poetica intensità quando, dopo l'inevitabile separazione da Annamaria, Alfred torna al lavoro e fotografa un vecchio solitario sul cui volto grava già il peso della morte. Fotografo e vecchio non si scambiano una parola, ma il silenzio è pieno del loro muto dialogo, punteggiato dal *click* degli scatti della macchina fotografica. Attraverso l'obiettivo Alfred sente la verità e, raggiunta Annamaria, trova finalmente la volontà di dirle che l'ama.

La Giuria ha premiato *Come l'amore* per « la forza poetica della creazione figurativa ». La motivazione è esatta. In questo film, il clima fotografico basato su un preciso impiego del bianco e del nero in stretta funzione narrativa, ha un effettivo valore creativo e non è il frutto di uno sperimentalismo plastico fine a se stesso.

* * *

Banditi a Milano di C. Lizzani e *Il giorno della civetta* di D. Damiani (Italia).

Come l'amore è stato un film di punta del cinema italiano, rappresentato al Festival anche da *Banditi a Milano*, di Carlo Lizzani, e da *Il giorno della civetta*, di Damiano Damiani. Crediamo inutile dilungarci su queste due opere già ampiamente note. Vogliamo solo rilevare che, nell'ambito

della manifestazione, è sfuggito ai più il loro impegno civile, il loro rapporto con una certa realtà del nostro paese. Per tale motivo, ad esempio, *Banditi a Milano* è apparso un epigono italiano del film gangsteristico e l'apprezzamento non è andato oltre l'efficacia spettacolare, la tecnica usata dal regista e l'interpretazione di Gian Maria Volonté. De *Il giorno della civetta* non si è afferrato il fondamento sociale e politico e, in particolare, la questione della mafia degli appalti, senza parlare della posizione di Rosa pienamente comprensibile solo a chi conosca la condizione della donna nel costume siciliano.

Anche *Week-end,* di Godard, ha risentito del fatto di essere ormai un'opera largamente diffusa in molti paesi, nonostante il riconoscimento ufficiale del suo valore, insito nella deroga al Regolamento concessa per la sua ammissione in concorso. In sostanza, la notorietà ha tolto al film la posizione di *vedette* del Festival e ha evitato la consueta battaglia fra godardiani e antigodardiani.

* * *

I documentari di lungometraggio. *Indien '67* di S. Sukhder (India).

Poco da dire sui due documentari di lungometraggio inclusi nella competizione principale. *Indien '67,* prodotto dal governo indiano, non conferma la fama di contestatario del suo realizzatore, S. Sukhder. Egli, infatti, si limita a una descrizione dell'India come terra di contrasti: da un lato l'immobilità della tradizione, dall'altro il fervore della spinta verso il rinnovamento. Tutto è affidato all'evidenza dell'immagine, senza l'ausilio del commento parlato, e questo è l'unico pregio del film che rimane alla superficie dei problemi, rivelandosi non opera critica ma illustrativa e divulgativa.

13 jours en France di C. Lelouch e F. Reichenbach (Francia).

L'altro documentario, *13 jours en France,* di Claude Lelouch e François Reichenbach, rievoca i giuochi olimpici d'inverno svoltisi a Grenoble. Vi è sfoggio di virtuosismo nelle riprese e nel montaggio, non tanto al servizio dell'aspetto tecnico delle gare quanto di un gustoso quadro ambientale, pieno di notazioni aneddotiche. I due registi hanno visto i giuochi in rapporto alla vita e alle abitudini borghesi di una citttà francese di provincia che, in nome dello sport, finisce per trasformarsi in una specie di campo di concentramento internazionale della gioia. Ma il film manca di unità e molto spesso svela la corda delle piccole furberie spettacolari. E non soltanto spettacolari.

Altri documentari.

Reichenbach è stato il regista più rappresentato nel programma del Festival. Suo era anche il documentario *Je vous salue, Paris* (*Ave, Parigi*), poemetto impressionistico su Parigi e le parigine; suo, in collaborazione con Frédéric Rossif, un altro documentario, *Portrait d'Orson Welles* (*Ritratto di Orson Welles*) che ha vito il gran premio del cortometraggio. La giuria ha dichiarato apertamente che con questo premio non intendeva soltanto dare un riconoscimento al documentario in sé ma anche rendere omaggio alla personalità dello stesso Welles di cui è stato proiettato al Festival il mediometraggio *Une histoire immortelle,* realizzato per la televisione francese. In realtà, le due opere si completano. *Una storia immortale* è un racconto romantico ed esotico alla Stevenson, il cui protago-

Une histoire immortelle di O. Welles (Francia).

nista, un vecchio e ricchissimo mercante di Macao, vuole prima di morire coronare la sua fede nel mito della potenza comprando la possibilità di dare una conclusione reale a un'antica leggenda. Egli fallisce, e ne muore, perché la sua potenza è riuscita a piegare i corpi non le anime e dunque è illusoria e transeunte. Torna alla memoria la tematica di *Citizen Kane* ma, regista e interprete, ritroviamo qui un Welles circonfuso di maestosa solennità, gigante patetico e inane, perduto in una favola senza tempo. Nel simbolismo retorico di questo film si può anche intendere una riflessione su di sé — riflessione che trova uno sfogo più chiaro e sfaccettato nel cortometraggio di Reichenbach e Rossif. Il loro « ritratto » è fatto di testimonianze e di confessioni, di verità e di paradossi, di slanci orgogliosi e di scettiche enunciazioni. Tra Jeanne Moreau (interprete femminile di *Una storia immortale*) che chiama Welles « un re in esilio », e Sartre che ne definisce la vita « la storia di un fallimento », lo stesso Welles afferma da un lato il suo legame con le figure di Shakespeare e dall'altro si brutalizza dichiarando che è volgare non solo lavorare per il denaro ma anche per la posterità. Sebbene il pittoresco vi prevalga sull'essenzialità, il ritratto resta un documento di grande interesse.

Oltre a *Portrait d'Orson Welles*, nel panorama dei cortometraggi, quasi tutti di ottimo livello, sono emersi gli jugoslavi *Krek*, satira della vita militare, e *Tolerancija*, sull'intolleranza, entrambi a disegno animato e notevoli sia per l'umorismo che per il segno; l'olandese *Toets*, suggestiva composizione di immagini del porto di Rotterdam; il danese *En nat i August*, raccontino di due vecchie che difendono la loro solitudine dall'invadenza di un nipote; lo svedese *Att hyra*, sul condizionamento dell'uomo attraverso la televisione; l'americano *Stop, look and listen*, bizzarra canzonatura dell'uomo al volante. Sorprendente, ma forse non ingiustificata, l'assenza di documentari italiani.

In questo ambito, un omaggio particolare è stato rivolto ad Asta Nielsen presente al Festival con un cortometraggio da lei stessa realizzato e interpretato. In trenta minuti, intervistata da Axel Strobye, essa rievoca i propri successi e la propria carriera. Se si esclude un solitario film sonoro del 1932, questa ebbe termine nel 1927, diciassette anni dopo l'esordio con *Afgrunden* (*L'abisso*) in cui ebbe vicino Poul Reumert che, pure, certo più vecchio di lei, ritroviamo nel cotometraggio. Ora orgogliosa ora patetica, la Nielsen rivive il suo passato con sorprendente vivacità. « Non credo — dice — che siano molti i personaggi e i caratteri che non mi sia capitato di interpretare ». Sottolinea soprattutto il proprio eclettismo, riportando fra l'altro brani del brillante *Engelein* (1913) e della interpretazione di *Amleto* (1920), film che molti ricorderanno inseriti in un'eccellente retrospettiva veneziana del 1958. Tuttavia, ciò che realmente colpisce e commuove in questo cortometraggio autobiografico non è la Nielsen di ieri ma la Nielsen di oggi che, a 87 anni, dà un'ulteriore dimostrazione del suo grande talento di attrice. Un altro importante documento per la storia del cinema.

La Giuria del XVIII Festival Internazionale Cinematografico di Berlino — composta da Luis Garcia Berlanga (Spagna, presidente), Alex Viany (Brasile), Georges de Beauregard (Francia), Peter Schamoni e Karsten Peters (Germania occ.), Alexander Walker (Gran Bretagna), Domenico Meccoli (Italia), Gordon Hitchens (Stati Uniti), Carl-Eric Nordberg (Svezia) — ha assegnato i premi nel seguente modo:

Lungometraggi

ORSO D'ORO (Gran Premio di Berlino) per il miglior film, a *Ole dole doff*, di Jan Troell (Svezia). Motivazione: « La Giuria vede in questo film un documento autentico della nostra epoca. Il dilemma personale di un insegnante diviene un convincente simbolo artistico del conflitto fra autorità e libertà nella società democratica moderna ».

ORSO D'ARGENTO come premio speciale della Giuria, a *Nevinost bez Zaštite*, di Dusan Makavejev (Jugoslavia). « Per l'originalità tecnica nel realizzare un ironico collage pieno di umorismo che riflette il contesto politico e sociale di parecchie decadi ».

ORSO D'ARGENTO per la migliore regia, a Carlos Saura (Spagna) « per la sicurezza tecnica e la precisione psicologica dello studio di una ossessione, nel film *Peppermint frappé* ».

ORSO D'ARGENTO per la migliore interpretazione maschile, a Jean-Louis Trintignant (Francia) « per la sensibilità e la precisione con cui realizza le intenzioni del suo autore e regista Alain Robbe-Grillet nel film *L'homme qui ment* ».

ORSO D'ARGENTO per la migliore interpretazione femminile, a Stéphane Audran (Francia) « per la sottile finezza con cui esprime il complesso ritratto di un personaggio femminile particolare nel film *Les biches* ».

ORSO D'ARGENTO per l'opera prima, a Werner Herzog, regista-autore di *Liebenszeichen* (Germania occ.) « per la rappresentazione drammatica della condizione degli uomini sottoposti a estrema pressione ».

ORSO D'ARGENTO speciale per meriti artistici rilevanti, a *Come l'amore,* di Enzo Muzii (Italia), « per la forza poetica della sua creazione figurativa ».

Cortometraggi

ORSO D'ORO (Gran Premio di Berlino) per il miglior cortometraggio, a *Portrait d'Orson Welles*, di François Reichenbach e Frédéric Rossif (Francia). Con questo premio, la Giuria « non intende unicamente rendere omaggio a una realizzazione intelligente ma anche alla personalità di un grande cineasta come Orson Welles, che ne emerge con molto rilievo ».

ORSO D'ARGENTO a *Krek*, di Borivoj Dovnikovič-Bordo (Jugoslavia), « per la vivacità e la fantasia di un'ironica visione della vita militare ».

ORSO D'ARGENTO supplementare a *Toets,* di Tom Tholen (Olanda), « per il ritmo suggestivo e la rappresentazione impressionistica della vita del porto di Rotterdam ».

Omaggio

In occasione della presentazione del cortometraggio danese *Asta Nielsen*, la Giuria ha deciso all'unanimità di rendere un omaggio particolare ad Asta Nielsen per il suo contributo all'arte del cinema.

Premi non ufficiali

PREMIO DELLA GIOVENTÙ, attribuito dal Senato di Berlino, a *Come l'amore*, di Enzo Muzii (Italia).

FIPRESCI - Premio a *Nevinost bez Zaštite*, di Dusan Makavejev (Jugoslavia). Omaggio ad Asta Nielsen.

OCIC - Premio a *Ole dole doff*, di Jan Troell (Svezia).

CENTRO INTERNAZIONALE DEL FILM PROTESTANTE (INTERFILM) - Premio a Jan Troell per *Ole dole doff* (Svezia).

UNION INTERNATIONALE DE LA CRITIQUE DE CINEMA (Unicrit) - Premio a *Ole dole doff* (Svezia).

CIDALC - Premio Gandhi al cortometraggio jugoslavo *Tolerancija*, di Zlatko Gorgič e Branko Ranitovič. Premio CIDALC al cortometraggio danese *Asta Nielsen.*

INTERNATIONAL WRITERS' GUILD - Premio a Jan Troell, Bengt Forslund e Clas Engström per la sceneggiatura di *Ole dole doff*, e ad Alain Robbe-Grillet per quella de *L'homme qui ment.*

I film di Berlino

Brasile

FOME DE AMOR (t.l.: **Fame d'amore**) — **r.**: Nélson Pereira dos Santos - **s.**: dal romanzo « Historia para se ouvir de noite » - **sc.**: Nélson Pereira dos Santos, Luis Carlos Ripper - **f.**: Dib Lufti (b.n.) - **m.**: Guilherme Magalháes - **int.**: Lelia Diniz (Ula), Arduino Colasanti (Felipe), Irene Stefânia (Mariana), Paulo Pôrto (Alfredo), Manfredo Colasanti, Lia Rossi, Olga Danitch - **p.**: Herbert Richers e Paulo Pôrto per la Produçôes Cinematográficas Herbert Richers - **o.**: Brasile - **l.**: 2270 m.

Canada

THE ERNIE GAME (t.l. **Il giuoco di Ernie**) — **r.** e **sc.**: Don Owen - **s.**: Bernard Cole Spencer - **f.**: Jean-Claude Lebreque (eastmancolor) - **m.**: Kensington Market Group - **mo.**: Roy Ayton - **int.**: Alexis Kanner (Ernie), Judith Gault (Donna), Jackie Burroughs (Gail), Derek May, Anna Cameron, Leonard Cohen, Louis Negin, Corinne Copnik, Roland D'Amour - **p.**: National Film Board of Canada (Montreal), 1967 - **o.**: Canada - **l.**: 2500 m.

Francia

LES BICHES (t.l.: **Le cerbiatte**) — **r.**: Claude Chabrol - **s.** e **sc.**: Paul Gegauff, Claude Chabrol - **f.**: Jean Rabier (eastmancolor, formato

1.85) - **mo.**: Jacques Gaillard - **int.**: Jean-Louis Trintignant (Paul), Jacqueline Sassard (Why), Stéphane Audran (Frédérique) - **p.**: Les Films la Boétie (Paris) e Alexandra (Roma) - **o.**: Francia-Italia - **l.**: 2750 m.

WEEK-END — **r.** e **sc.**: Jean-Luc Godard - **f.**: Raoul Coutard (eastmancolor) - **int.**: Mireille Darc (lei), Jean Yanne (lui), Jean-Pierre Kalfon - **p.**: Comacico-Copernic-Lira Films (Paris) e Ascot Cineraid (Roma) - **o.**: Francia-Italia - **l.**: 2460 m.

L'HOMME QUI MENT (t.l.: **L'uomo che mente**) — **r.** e **sc.**: Alain Robbe-Grillet - **f.**: Igor Luther (b. e n.) - **m.**: Michel Fano - **mo.**: Bob Wade - **int.**: Jean-Louis Trintignant (Boris), Sylvie Bréal (la cameriera), Dominique Prado (Sylvie), Sylvia Turbova - **p.**: Coproduzione franco (Como Films, Paris) - cecoslovacca - **l.**: 2661 m.

UNE HISTOIRE IMMORTELLE (t.l.: **Una storia immortale**) — **r.**: Orson Welles - **s.** e **sc.** Orson Welles (dall'omonimo racconto di Tanja Blixen) - **f.**: Willy Kurant (ektachrome) - **mo.**: Yolande Maurette - **m.**: Erik Satie - **int.**: Jeanne Moreau (Virginie), Orson Welles (Mr. Clay), Roger Coggio (Levinsky, il bibliotecario), Norman Ashley (Paul, il marinaio) - **p.**: Micheline Rozan per l'O.R.T.F. e l'Albina Films (Paris) - **o.**: Francia - **l.**: 1567 m.

13 JOURS EN FRANCE (t.l.: **13 giorni in Francia**) — **r.**: Claude Lelouch e François Reichenbach - **sc.**: Pierre Uytterhoeven - **f.**: Willy Bogner, Jean Collomb, Guy Gilles, Jean-Paul Janssen, Jean-Pierre Janssen, Pierre Willemin (eastmancolor) - **m.**: François Lai, Pierre Barouch - **p.**: Claude Lelouch per Les Films 13 (Paris) - **o.**: Francia - **l.**: 3100 m.

Germania

LEBENSZEICHEN (t.l.: **Segni di vita**) — **p.**, **r.** e **sc.**: Werner Herzog - **f.**: Thomas Mauch (b. e n.) - **m.**: Stavros Xarchakos - **mo.**: Beate Mainka-Jellinghaus, Maxi Mainka - **int.**: Peter Brogle (Stroszek), Wolfgang Reichmann (Meinhard), Atina Zacharopoulou (Nora), Wolfgang von Ungern-Sternberg (Becker), Wolfgang Stumpf (il capitano), Henry van Lyck, Julio Pinheiro, Florian Fricke, Dr. Heinz Usener - **o.**: Germania occ. - **l.**: 2468 m.

CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH (t.l.: **Cronaca di Anna Maddalena Bach**) — r.: Jean-Marie Straub - **sc.**: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub - **f.**: Ugo Piccone (b e n.) - **m.**: Johann Sebastian Bach - **int.**: Gustav Leonhardt (Bach), Christiane Lang (Anna Magdalena) - **p.**: Seitz Filmproduktion (München) e IDI Cinematografica (Roma) - **o.**: Germania occ.-Italia - **l.**: 2558 m.

Giappone

HATSUKOI JIGOKUHEN (t.l.: **L'inferno del primo amore**) — **r.**: Susumu Hani - **sc.**: Susumu Hani, Shuji Terayama - **f.**: Yuji Okumura (b. e n.) - **m.**: brani da altri film di Hani e canzoni popolari giapponesi - **int.**: Akio Takahashi (Shun), Kuniko Ishii (Nanami), Koji Mitsui (il padre adottivo), Kazuko Fukuda (la madre adottiva), Minoru Yuasa (il barbuto), Shinatora, Ichiro Kimura, Haruo Asano - p.: Satoshi Fuji A.T.G. - Hani Production **o.**: Giappone - **l.**: 2960 m.

Gran Bretagna

GATES TO PARADISE (t.l.: **Le Porte del Paradiso**) — **r.**: Andrzej Wajda - **sc.**: Jerzy (Andrzejewski (dal suo romanzo omonimo) - Wieczyslaw Jahoda (technicolor) - **m.**: Ward Swingle - **int.**: Lionel Stander (il monaco), Ferdy Mayne (conte Ludovico), John Fordyce (Jacob), Matthieu Carriere (Alexis), Pauline Challoner (Blanche), Jenny Agutther (Maud) - **p.**: Jointex Film (Londra) e Sam Waynberg (Berlino) - **o.**: Gran Bretagna - Germania occ. - **l.**: 2441 m.

India

INDIA '67 — **r.** e **f.**: S. Sukhder - p.: Films Division, Governo dell'India - **l.**: 1586 m.

Italia

IL GIORNO DELLA CIVETTA — **r.**: Damiano Damiani - **sc.**: Ugo Pirro, Damiano Damiani (dall'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia) - **f.**: Tonino Delli Colli (eastmancolor - tecnostampa) - **m.**: Giovanni Fusco - **int.**: Claudia Cardinale, Franco Nero, Lee J. Cobb - **p.**: Ermanno Donati, Luigi Carpentieri - **o.**: Italia.

BANDITI A MILANO — **r.**: Carlo Lizzani - **sc.**: Carlo Lizzani, Dino Maiuri, Massimo de Rita - **f.**: Giuseppe Ruzzolini (technicolor) - **m.**: Riz Ortolani - **int.**: Gian Maria Volontè, Don Backy, Ezio Sancrotti, Raymond Lovelock, Vivi Gioi, Tomas Milian - **p.**: Dino De Laurentiis Cinematografica - **o.**: Italia - **l.**: 2857 m.

COME L'AMORE — **r.** e **s.**: Enzo Muzii - **sc.**: (situazioni e dialoghi): Tommaso Chiaretti, Enzo Muzii, Ludovica Ripa di Meana - **f.**: Luciano Tovoli (b. e n.) - **scg.**: Carlo Leva - **m.**: Shawn Phillips - **mo.**: Gerardo Bortolan - **int.**: Annamaria Guarnieri (Annamaria), Alfred Lynch (Alfred), Giuseppe Salierno (Masro Peppe) - **p.**: Anna Muzii per la Fraia Film - **o.**: Italia - **l.**: 2511 m.

Jugoslavia

U RASKORAKU (t.l.: **A passi disuguali**) — **r.** e **sc.**: Milenko Strbac - **f.**: Milivoje Milivojevič (b. e n.) - **m.**: Dušan Radič - **int.**: Dragomir Bojanič-Gidra, Gizela Vukonič, Ljuba Tadič, Goiko Santic - **p.**: Filmaska Radna Zajednica (Belgrado) - **o.**: Jugoslavia - **l.**: 2400 m.

NEVINOST BEZ ZASTITE (t.l. **Innocenza senza protezione**) — **r.** e **sc.**: Dušan Makavejev - **f.**: Branko Perak (b. e n. e eastmancolor) - **m.**: Vojislav Kostič - **mo.**: Ivanka Vukasovič - **int.**: Dragolijub Aleksič (l'acrobata), Ana Milosavljevič (Nada, l'orfana), Vera Jovanovič (la matrigna crudele), Bratoljub Gligorijevič (Petrovič), Ivan Zivkovič (il fratello dell'acrobata) - p.: Avala Film, 1968 - **o.**: Jugoslavia - **l.**: 2.150 m.

Olanda

TO GRAB THE RING (t.l.: **Cogliere l'occasione**) — **r.** e **sc.**: Nikolai van der Heyde - **f.**: Gerard van der Berg (b. e n.) - **m.**: Frans Mijts - **mo.**: Ko Koedyk - **Int.**: Ben Carruthers (Alfred Lowell), Al Mancini (David Knight), Liesbeth List (Sandra), Vladek Sheybal (Smith), Françoise Brion (Hélène), Edina Ronay, Melvin Clay, Jan Vreeken, Ko Koedyk - **p.**: John Rosinga's Telefund (Amsterdam) - **o.**: Olanda - **l.**: 2722 m.

Spagna

PEPPERMINT FRAPPÉ — **r.** e **s.**: Carlos Saura - **sc.**: Rafael Azcona, Angelino Fons, Carlos Saura - **f.**: Luis Cuadrado (eastmancolor) - **m.**: Luis de Pablo - **scg.**: Wolfgang Burman - **mo.**: Pablo G. del Amo - **int.**: Geraldine Chaplin (Aña e Elena), José Luis Vázquez (Julian), Alfredo Mayo (Pablo), Emiliano Redondo, Aña Maria Custodio, Fernando S. Polack - **p.**: Elias Querejeta (Madrid) - **o.**: Spagna - **l.**: 2520 m.

Stati Uniti d'America

CHARLY — **p.** e **r.**: Ralph Nelson - **s.**: dal racconto « Fiori per Algernon », di Daniel Keyes - **sc.**: Stirling Silliphant - **f.**: Arthur Ornitz (technicolor e techniscope) - **scg.**: Chas. Rosen - **m.**: Ravi Shankar - **mo.**: Frederic Steinkamp - **int.**: Cliff Robertson (Charley), Claire Bloom (Alice), Leon Yanney (Dr. Richard Nemur), Lilia Skala (Dr. Anna Straus), Ruth White, Dick Van Patton, William Dwyer - **p.**: Selmur Pictures - **o.**: Stati Uniti - **l.**: 2824 m.

Svezia

OLE DOLE DOFF (titolo intraducibile: le parole sono quelle di un giuoco infantile) — **r.**, **f.** (in b. e n., 16 mm. trasportato in 35 mm.) e **mo.**: Jan Troell - **s.**: dal racconto di Clas Engström « L'isola affonda » - **sc.**: Bengt Forslund, Jan Troelle, Clas Engström - **m.**: Erik Nordgren - **int.**: Per Oscarsson (Martensson), Kerstin Tidelius (Gunvor, sua moglie), Ann-Marie Gyllenspetz (Ann-Marie), Harriet Forssell (signora Berg), Bengt Ekerot (Eriksson), Per Sjöstrand (il Rettore) - **p.**: Bengt Forslund per la Svensk Filmindustri, 1967 - **o.**: Svezia - **l.**: 2998 m.

I film fuori concorso

Canada

A GREAT BIG THING (t.l.: **Una cosa meravigliosa**) — **r.**: Eric Till - **s.** e **sc.**: Terence Heffernan - **f.**: Jean-Claude Labreque (eastmancolor) - **m.**: Robert Prince - **mo.**: Ralph Rosenblum - **int.**: Reni Santoni (Vinny), Louise Latraverse (Michelle), Paul (Morrie), Marcy Plotnick (Laurie), Gerard Parkes, François Yves Carpentier, Roberta Maxwell, Leon Pownall, Heath Lamberts - **p.**: Martin Rosen per l'Argofilm - **o.**: Canada - **l.**: 2276 m.

Gran Bretagna

HEROSTRATUS — **r.**, **sc.**, **mo.**: Don Levy - **s.**: Don Levy, Alan Daiches **f.**: Keith Allams (eastmancolor) - **scg.**: Gerard Coral, James Meller - **m.**: Beethoven, Halim El Dabh, John Meyer, Verdi - **int.**: Michael Gothard (Max), Gabriella Licudi (Clio), Peter Stephens (Farson), Anthony Paul (Pointer), Mona Chin (Sandy) - **p.**: James Quinn, Don Levy con l'aiuto del British Film Institute Productions Board e della British Broadcasting Co. - **l.**: 3810 m.

I cortometraggi

Brasile

LASAR SEGALL — **r.**: Carlos Luiz Conto - **sc.**: Jayme Mauricio, Ivan Serpa, C.L. Conto - **f.**: Jorge Veras (eastmancolor) - p. Instituto Nacional do Cinema - **o.**: Brasile - **l.**: 329 m.

Canada

TRIANA — **r.**: Carlos Marchiori **f.**: George Morita, George Mac-Donald, Wayne Trickett - **p.**: National Film Board (Montreal) - **o.**: Canada - **l.**: 270 m.

Danimarca

ASTA NIELSEN — **r.**: Asta Nielsen - **f.**: Peter Roos - **m.**: Morten Slaebo - **int.**: Asta Nielsen, Poul Reumert - **p.**: Lanterna Film - **o.**: Danimarca.

EN NAT I AUGUST (t.l. **Una notte d'agosto**) — **r.**: Mogens Vemmer - **sc.**: Jorgen Stegelmann - **f.**: Bent Poulsen (b. e n.) - **o.**: Danimarca - **l.**: 407 m.

Finlandia

LUMIAKKA — **p.**, **sc.**, **r.**: Veli-Matti Saikkonen - **f.**: Kari Oras Rimaila (b. e n.) - **o.**: Finlandia - **l.**: 306 m.

Francia

JE VOUS SALUE, PARIS (t.l. **Ave, Parigi**) — **r.** e **f.**: François Reichenbach - **sc.**: Roland Bacri - **m.**: Jean Claudric - **p.**: Les Films de la Pléiade (Paris) - **o.**: Francia - **l.**: 315 m.

PORTRAIT D'ORSON WELLES (t.l.: **Ritratto di Orson Welles**) — **r.**: François Reichenbach, Frédéric Rossif.

Germania occ.

FUN CITY (t.l.: **Città del divertimento**) — **r.**: Frieder Mayrhofer - **f.**: Hubs Hagen - **m.**: folcloristica - **p.**: Profilm (München) - **o.**: Germania occ. - **l.**: 260 m.

VORDEM FEIND — **r.** e **sc.**: Theodor Kotulla - **f.**: Walter Jacob (b. e n.) - **p.**: Iduna Film (München) - **o.**: Germania occ. - **l.**: 519 m.

Gran Bretagna

WORK - IS THAT WHAT IT'S CALLED? — **r.** e **sc.** Paul Joyce - **f.**: Peter Jessop, Brian Probyn, Arthur Wooster (eastmancolor) - **m.**: Guy Wolfenden - **p.**: Derrick Knight and Partners Ltd. (London) - **o.**: Gran Bretagna - **l.**: 741 m.

NO PARENTS ALLOWED — **r.**: Donovan Winter - **f.**: Gus Coma (eastmancolor) - **p.**: Denwin Production Ltd. (London) - **o.**: Gran Bretagna - **l.**: **350 m.**

India

INQUIRY — **p.**, **r.** e **sc.**: C.T. Baptista - **f.**: R.M. Rao (b. e n.) - **m.**: Pandurang Dikshit - **p.**: Image India Films Pvt. Ltd. (Bombay) - **o.**: India - **l.**: 285 m.

Irlanda

ERRIGAL — **r.**, **sc.**, **f.** (eastmancolor): Patrick Carey - **m.**: Brian

Boydell - **p.**: Patrick e Vivien Carey, Aengus Films (Dublino) - **o.**: Irlanda - **l.**: 392 m.

Jugoslavia

TOLERANCIJA — **r.** e **sc.**: Zlatko Georgič, Branko Ranitovič - Disegno animato in eastmancolor - **m.**: Davor Kajfeš - **p.**: Zagreb Film (Zagreb) - **o.**: Jugoslavia - **l.**: 251m.

KREK — **r.**: Borivoj Dovnikovič-Bordo - **sc.**: Borivoj Dovnikovič-Bordo, Zlatko Grgič - Disegno animato in eastmancolor - **m.**: Tomica Simovič - **p.**: Zagreb Film (Zagreb) - **o.**: Jugoslavia - **l.**: 274m.

Olanda

TOETS — **r.** e **sc.**: Tom Tholen - **f.**: Eduard van der Enden, Rob Muller, Anton van Munster (technicolor) - **p.**: Nederlandse Filmproductie Maatschappij (Rotterdam) - **o.**: Olanda - **l.**: 470m.

Svezia

ATT HYRA — **r.**, **sc.** e **f.** (Eastmancolor): Lasse Lindberg - **m.**: Georg Riedel - **p.**: Gk-Film (Stockholm) - **o.**: Svezia - **l.**: 225m.

Stati Uniti d'America

STOP, LOOK AND LISTEN — **p.**, **r.** e **sc.**: Len Janson, Chuck Menville - **f.**: David Brain, David McMillan (metrocolor) - **m.**: Madge Wilson - **o.**: Stati Uniti d'America - **l.**: 305m.

(a cura di D.M.)

Rimini: per la III Rassegna di turno la Cecoslovacchia

di ALBERTO PESCE

Dopo la seconda, quest'anno la terza rassegna 'Cinema e Gioventù'; dopo l'omaggio alla Gran Bretagna, è venuto il turno della Cecoslovacchia. E il discorso critico, procedendo dalle esperienze della 'Children's Film Foundation' di Mary Field alla produzione dei laboratori boemi di Gottwaldov, si è puntualizzato e forse approfondito.

La III rassegna riminese, che si è svolta dal 1° al 6 luglio scorsi, ha accantonato le conclusioni operative, rinunciando alla 'Tavola Rotonda' da organizzarsi in sede di scrutinio finale per offrire un orientamento concreto alla produzione italiana purtroppo così sfasata e inconcludente per carenza di criteri efficaci, e ha tentato invece di riportare il discorso in un contesto storico e critico, conducendo, sia pure a distanza, un esame informativo di prima mano sul cinema per la gioventù in Cecoslovacchia.

La conferenza stampa di Jiří Trinka ha permesso di spaziare su tutto il cinema boemo d'animazione. La 'Tavola Rotonda' sul cinema ceco per la gioventù, cui hanno partecipato, tra gli altri, Bohumil Brejcha, direttore della Cineteca di Praga, i coniugi Stitnicky in rappresentanza della giovane cinematografia slovacca, e il regista Martin Frič (alla cui scuola sono maturati alcuni esponenti della 'Nova Vlna' ceca, da Miloš Forman a Jan Nemec), ha dato modo di illustrare la genesi e le fasi evolutive, e persino l'ambito organizzativo, di un cinema particolarmente attento ai momenti maturativi dell'infanzia e dell'adolescenza. In particolare, poi, Marie Benešonová, validissima sceneggiatrice ed esperta di filmologia per ragazzi, si è generosamente prestata, anche in sedute quasi private, a chiarire le prospettive tendenziali di un cinema che si sforza di realizzare opere ideologicamente formative, anche quando sembra cedere alle suggestioni di un divertimento evasivo e ludico.

In questo ambito, la III rassegna ha stimolato una pulviscolarità di pareri non sempre obiettivi, perché ha avuto, per così dire, la sfortuna di presentare una produzione che, nonostante di data recente, in qualche caso addirittura del 1968, sembrava anacronistica rispetto al vitalismo

sociopolitico della rivolta antinovotniana. Da una parte, sonó apparsi fabulosi e dislocanti nei regni dell'eleganza formale gli undici cortometraggi d'animazione, dall'altra disimpegnati in un intimismo romantico, talora letterario, i film a soggetto, quando invece è di stretta aderenza al patrimonio culturale della nazione il quadro tematico e formale di quasi tutto il cinema ceco, in cui, senza molto differenziarsi di categoria, confluisce e trova stimolante respiro anche la problematica legata ad un sano e valido cinema per ragazzi.

Mentre il cinema per l'infanzia, per lo più limitato al genere d'animazione, risulta quasi un ambito a sé stante, la cui necessità è anzitutto di ordine linguistico, il cinema per l'adolescenza e la gioventù è ben lungi dal cristallizzarsi sul piano di un infantilismo regressivo. Esso invece ama impostare opere di assoluta dignità, a livello di racconto, di messinscena, di interpretazione, e qualche volta di schietta e autentica poesia, con film che per il tema, l'ambiente, i personaggi, appaiono adeguati alla possibilità di comprensione dell'adolescenza, ma appartengono anche al patrimonio morale e all'esperienza esistenziale dell'adulto.

E' evidente cioè, nel cinema cecoslovacco, una maturazione in senso mediativo dei due versanti, per la convinzione che il problema dei rapporti tra spettacolo cinematografico e pubblico giovanile non possa risolversi con una semplicistica discriminazione tra un cinema per adulti e un cinema per giovani, se non altro perché una tale radicalizzazione urterebbe contro le tendenze dei giovani a gettare un ponte tra la propria cultura instabile e limitata e le forme culturali della più vasta società, in cui debbono inserirsi e adattarsi per avere il ruolo di adulti.

In Cecoslovacchia invece, si tende a liberare i ragazzi dalla clausura dei cineclub e a migliorare gusti, interessi, orientamenti critici con una didassi educativa di pertinenza scolastica (nel lussuoso catalogo dedicato alla III rassegna riminese, dove si allineano contributi critici di Ernesto G. Laura, di František Hrubin, e di Marie Benešova, Jana Vosikovsá illustra appunto alcune forme e condizioni operative di tale processo di educazione cinematografica), senza impedire però che i giovani vengano a contatto con la normatività di un cinema che abbia valore come spettacolo e nello stesso tempo come fatto culturale.

Questo è l'orientamento generale del cinema ceco che si colloca nel contesto familiare e sociale del pubblico a diversi gradienti, riuscendo con uno stesso film a realizzare una polivalenza di interessi e di rapporti: agli adolescenti può dire quel tanto che loro serve per gratificare l'inquieta tensione degli anni verdi, ai giovani fare anche un discorso più meditato di avvertimento morale e di confronto, agli adulti rivelare un impegno sociale e un gusto di ricerca stilistica che può già costituire una scelta di forme culturali.

* * *

Di questo cinema, che si è ormai riscattato dall'idea convenzionale e libresca dei film ricreativi per ragazzi, la III rassegna di Rimini ha offerto una conferma puntuale, anche a livello formale e tecnico, su quella duplice direzione del film d'animazione e di quello a soggetto di tipo maturativo-

sentimentale, su cui ormai da parecchie stagioni è orientato il cinema ceco per la gioventù.

Il cartone animato appare ormai completamente affrancato dalla matrice disneyana. Non c'è alcuna girandola macchiettistica, innaturale e frenetica, nessun eccesso di movimenti, di suoni, di colori: per ogni cartone l'invenzione grafica nasce dall'interno. Nel gioco infantile di *Ctverecce a Trojuhelnickovi* (Il piccolo quadrato e il piccolo triangolo) del 1965 o nella serie delle avventure della talpa, di cui a Rimini si è visto *Krtek a Raketa* (La talpa e il missile) del 1966, Zdenek Miler si è avvalso di un movimento lento, di un disegno essenziale, di un colore terso, quasi per far concrescere il cartone animato con la stessa lenta capacità di assimilazione visiva e conoscitiva del fanciullo, ma nel recente *Sametka* (Striscia di velluto), gratificato alla rassegna riminese del premio per il migliore cortometraggio, lo stesso regista invece sfrutta, accanto ad una colonna musicale di vivacissimo estro, un grafismo nuovo, allusivo alle forme più vive della pittura contemporanea.

Ctverecce a Trojuhelnickovi - Krtek Raketa - Sametka di Z. Miler.

In ogni caso, il ritmo è costruito con una scaltra e gustosissima acquisizione dei poteri espressivi del linguaggio filmico, dove mestiere, grazia e poesia suggeriscono sempre nuove, talora inedite, possibilità di riproduzione del disegno. Qualche volta, come in *Brejle* (Occhiali) di Zdenek Smetanavo (1965) o in *Prirodopis v cilindru* (Cappello a cilindro) di Miloš Macourenk (1968), l'animazione può sembrare un esercizio riflesso di adulti che giocano con il linguaggio figurativo dei bambini e sfogano con estrose variazioni di fantasia e bizzarri ghirigori grafici un'insoddisfatta tendenza segreta verso il fabuloso metafisico, ma nei cartoni di Jiří Brdečka e di Zdenek Miler la fluidità di ritmo e la stessa poeticissima delicatezza tonale accompagnano una garbata pulitezza di racconto, piena di grazia ed eleganza, a volte di una ricchezza fantastica persino sbrigliata, ma sempre sostenuta dall'interlineatura, talora appena percettibile, di una lezione morale. Così l'ironia contro il culto del televisore, come nello spiritoso strip caricaturale di *Zavada Neni Na Vasem Prjmaci* (Non è colpa del televisore) di Brdečka (1962), allude al bisogno comunitario e integrato del vivere sociale, e la polemica contro i facili miti del successo, come in *Sametka,* sottintende una rivalutazione dei valori morali della fantasia e della libertà.

Brejle di Z. Smetanavo.
Prirodopis v cilindru di M. Macourenk.

Zavada Neni Na Vasem Prjmaci di J. Brdečka.

Su questa scia, e con una maggiore originalità e fedeltà a valori culturali autoctoni, si è sviluppata in Cecoslovacchia l'animazione a pupazzi, un genere di ideazione recente (prima dell'ultima guerra c'era stata solo qualche sperimentazione pionieristica di Hermína Týrlová), ma di maturazione rapidissima perché legata ad una tradizione di almeno trecento anni di teatro per marionette. Dire film a pupazzi, almeno a livello di opera d'arte, vorrebbe dire soprattutto Jiří Trnka, e anche alla III rassegna di Rimini il grande maestro ha fatto la parte del leone, non solo con la sua mostra personale, ma anche con l'eco del suo insegnamento.

Più che in *Statecne Kuratko* (Il pulcino coraggioso) del 1960, dove Josef Kluge, un anziano animatore dell'équipe di Trnka, tenta con una certa rigidità e freddezza descrittiva una lezioncina tutta cose, a livello di ricreazione infantile, il segno e lo spirito dela maestro si riscontra piut-

Statecne Kuratko di J. Kluge.

Zracena varta di M. Makovec.

tosto in *Zracena varta* (La sentinella dimenticata) di Miloš Makovec (1957), dove — come ha annotato Marie Benešová — « si sente la mano ferma e sensibile di un collaboratore di lunga data di Trnka, che fa agire i pupazzi con un sentimento innato per l'atmosfera della scena e il carattere dei personaggi ».

Jak Sli Spat di B. Pojar.

Scolaro di Trnka è anche Břetislav Popar, di cui a Rimini è stato presentato il più recente film a pupazzi, un godibilissimo *Jak Sli Spat* (Quando gli orsi vanno a dormire). Ma l'animazione di Pojar sembra già svolgersi al di là dell'insegnamento tutelare del maestro, per inseguire con inquieta ricerca la possibilità di acquisizioni formali e tecniche sempre nuove: questa prestigiosa creatività, come ha ribadito *Jak Sli Spat*, si esercita soprattutto nella sapiente concertazione dinamica dei fantocci-oggetto o dei pupazzi-animali, e persino nell'ornamentazione scenografica, che partecipano alla pantomima brillante, insinuando anche intelligenti ed argute notazioni psicologiche e ambientali.

Snehulak e *Vanocni Stromecek* di H. Týrlová.

Un capitolo a parte meriterebbe la produzione di Hermína Týrlová, che ormai si è specializzata nei film d'animazione con sete o fili di lana, con cui cerca di restare a livello della comunicazione infantile, offrendo, come hanno dimostrato i due cortometraggi visti a Rimini, uno del 1965, *Snehulak* (Il pupazzo di neve) e l'altro del 1968, *Vanocni Stromecek* (L'albero di Natale) soggetti accattivanti, intrecci piani, morali esplicite. La semplicità espressiva è estrema, il movimento essenziale, il ritmo quasi pausato, ma ci sono tanto amore e tanta eleganza e tanta cultura nei pupazzi di seta o di lana della Týrlová, che essi non solo riescono ad esprimere con singolare allusività sentimenti e impressioni umane, ma diventano formativi sul piano artistico perché comportano quasi una iniziazione estetica al gusto del disegno e del colore.

* * *

Nell'ambito poi del film a soggetto, occorre anzitutto notare che anche in Cecoslovacchia non si trascurano i film cosiddetti 'faunistici', specialmente se dedicati ai fanciulli, per i quali sussiste così la possibilità di osservare un dramma reale, non in sé o nei propri simili, ma proiettato in un 'altro' mondo, con quella partecipazione e insieme con quel distacco che suggestionano senza traumatizzare, perché nel ricambio patico tra protagonista animale e spettatore si determina inconsciamente in quest'ultimo un senso di sicurezza, quasi di superiorità. Tuttavia, nei film cecoslovacchi, la curiosità infantile per il mondo animale tende a limitare il momento idolatrico e a farne piuttosto un pretesto per una lezione morale o un'occasione strumentale per un discorso incentrato sul personaggio-uomo.

Chlapec a Srna di Z. Kasirovy.

A Rimini sono stati presentati a questo proposito un medio e un lungometraggio, di analoga ispirazione sociomorale, ma di diversa struttura e validità. Mentre *Chlapec a Srna* (Il ragazzo e il cerbiatto) di Zobree Kasirovy, già presentato nel 1962 al festival veneziano del film per i ragazzi, rivela una solidità di scenario attorno alla crisi di un adolescente che risolve in serenità i suoi rapporti sociali con gli altri solo dopo avere traumatizzato l'affetto possessivo per gli animali con l'uccisione di un

cerbiatto, *Katia a Krokodyl* (Katia e il coccodrillo), primo premio al festival di Gijon di due anni fa, finisce per smarrirsi in una diaspora di suggestioni eterogenee. Nella storia di Katia, che si porta a casa per un giorno gli animaletti della scuola affidatile dall'amichetto Micha e provoca con la sua inesperienza e ingenuità una serie di guai, si intasano senza fusione armonica componenti narrative e formali di matrice diversa. Da una impressione di intimismo romantico (Katia e gli animali), il film scivola nella commedia di costume su un quartiere, in cui la regista Vera Simková ingorga momenti grotteschi e bizzarrie baroccheggianti, cerebrali richiami simbolici e lepidissime arguzie, stipando in una fragile struttura narrativa intenzioni ideologiche e persino scheggiature polemiche, senza riuscire a far ruotare un contesto così vario attorno al motivo tematico di una convergenza sentimentale tra bambini e vecchi, e magari animali, al di là della grave frattura generazionale tra mondo giovanile e mondo adulto.

Katia a Krokodyl di V. Simková.

È questo il motivo, sostanzialmente, che regge due ottimi film premiati nel 1967 a Venezia e ripresentati anche nella selezione cecoslovacca a Rimini. In *Dedecek, Kylijan a Ja* (Il nonno, Kylijan ed io), la riscoperta dei valori dell'intimità e dell'amore, necessari per una più equilibrata definizione dei rapporti genitori-figli nell'attuale società industrializzata e ad alto tenore di vita, è affidata al rapporto tra nonno e nipote; in *Koliesko* (La piccola ruota) invece ad una favolosa relazione affettiva tra un bambino e il « suo » oggetto. In ambedue i casi, i genitori si trovano su altri piani; assenti e addirittura lontani nel film di Jiří Hanibal, presenti ma distratti e indaffarati nel film di Dimitrij Plichta, essi appaiono impotenti perché alienati e incapaci a ravvicinare la propria esperienza a quella maturativa del bambino. Occorrono perciò una nuova disponibilità di affetti, il nonno traghettatore nella sua povera casetta lungo il fiume o la ruota vecchia, strucita, ma voluta con scelta autonoma, per determinazione personale, e inoltre, intorno ai protagonisti, anche un ambiente: può essere il verde del paesaggio e la freschezza acquorea del fiume, come nel film di Hanibal, o come nel film di Plichta la reinvenzione magica di un mondo docile e fedele al piacere e all'amore degli uomini.

Dedecek, Kylijan a Ja di J. Hanibal.

Koliesko di D. Plichta.

Dedecek, Kylijan a Ja è un film boemo, *Koliesko* slovacco. Il primo è esemplarmente radicato in una spontanea sapienza di linguaggio, che indugia sul paesaggio senza cedere alla tentazione naturalistica, e che si commuove per la comunione spirituale degli uomini o tra gli uomini e le cose ma non si fa smanceroso, e ogni suggerimento dello scenario sa tradurre con efficacia e tenerezza. Il secondo invece, frutto di una scuola cinematografica di più recente formazione, ha un linguaggio forse meno incisivo e originale perché richiama per la struttura il modello favoloso di *Le ballon rouge* di Albert Lamorisse e ama indugiare con un pizzico di compiacenza sia sulle soluzioni magiche del rapporto devoto bambino-ruota, come sui momenti realistici del ménage familiare o dell'ambientazione sociale.

Al film di Jiří Hanibal è andata la preferenza della giuria dei ragazzi come al lavoro più adatto per i cineclub giovanili; al mediometraggio di Dimitrij Plichta il premio della giuria per il migliore film educativo. Al-

Male Letni Blues di J. Hanibal.

l'altro film di Jiří Hanibal presente a Rimini *Male Letni Blues* (Piccolo Blues d'estate) del 1968 è stato attribuito il premio « Città di Rimini » per il film che meglio aiuti i giovani a conoscere la realtà sotto il profilo sociale.

Infatti *Male Letni Blues* presenta la presa di coscienza sentimentale di una ragazza che matura la crisi del primo bacio nella insicurezza, con sofferenza e dolore, ma in autonomia di scelta e di giudizio, e tuttavia al limite del disincanto trova la possibilità di comporre la sua malinconica tristezza nella presenza partecipe del padre. Il film è di un intimismo dolce e dolente, ha un ritmo lento, pacatissimo e discreto: tutto sembra statico, il bosco, il fiume, la casetta, tutto sembra uguale, la notte e il giorno, la vacanza interminabile e troppo breve dell'estate; ma alla fine lo sguardo del padre comporta un cenno di intesa, quasi di complicità e si istituisce tra i due una comprensione reciproca che dà un senso dinamico al paesaggio, all'estate, all'esperienza ormai vissuta del primo bacio d'amore.

Insieme con il ricupero dei tessuti affettivi nell'ambito della famiglia, in Cecoslovacchia alcuni film a soggetto di tipo maturativo-sentimentale si diffondono anche nella presentazione, spesso drammatica, delle ansietà dell'adolescente frustrato nella soddisfazione dei suoi bisogni fondamentali e disatteso dal mondo esterno nel suo sforzo di integrazione sociale della personalità.

Na Lane di I. Novak e *Pet Holek Na Krku* di E. Schorm.

Almeno due film presentati a Rimini hanno toccato una simile problematica, *Na Lane* (Sulla corda) di Ivo Novák del 1963 e *Pet Holek Na Krku* (Cinque ragazze sulle spalle), realizzato lo scorso anno da Ewald Schorm. Il primo film riguarda le fasi di una maturazione psicologica che è resa difficile dalla carenza del contesto familiare e dall'inconscia ricerca di un più degno e disponbilie modello materno; il secondo quello dell'incapacità di una integrazione comunitaria da parte di una ragazza ingenua e romantica che cerca pigramente di adeguarsi a stare con gli altri invece di innestare consapevolmente la propria personalità nell'ambiente. *Na Lane* è teso, drammaticissimo, densamente corposo, *Pet Holek Na Krku* invece gioca in alternativa tra la rappresentazione teatrale del *Freischütz* (Il franco cacciatore) di C.M. Weber e l'evoluzione psicologica del personaggio. Il primo però è troppo succubo sia alle notazioni esasperate di un simbolismo alquanto sovrastrutturale e letterario, sia alle puntigliose evocazioni di una scenografia di sapore naturalistico; il secondo poi non riesce a conseguire una armonica fusione tra realtà e letteratura musicale: infatti i due momenti sono giustapposti, a volte con un accostamento forzoso, incastrati alternativamente, ma non a sutura reciproca, sicché non si riesce facilmente a giustificare, persino sul piano narrativo, la relazione tra opera teatrale e crisi psicologica.

Starci Na Chmelu di L. Rychman.

A riscontro, avrebbe potuto sembrare più interessante l'esperimento di *Starci Na Chmelu* (I vecchi e il luppolo), un film del 1964 dove Lalislav Rychman, un regista di poliedrici interessi, ha sfruttato la sua esperienza acquisita alla televisione per inscenare un « musical », alla *West Side Story*, con il canto innestato nel balletto e il balletto nell'azione, senza però che il trionfo spettacolare debba sovrastare il significato ideologico. Infatti i protagonisti del film sono studenti che pas-

sano l'estate in una azienda agricola raccogliendo il luppolo, ma vivono anche una reciproca maturazione sociomorale, in cui trova modo di fiorire un trepido sentimento d'amore fra Filippo e Anna e una risistemazione dei rapporti generazionali tra giovani e adulti. Il canovaccio non ha grande importanza, ma lo ha il discorso ideologico, che denuncia una indisponente enfasi teorica, messa facilmente a nudo dal ritmo del film poco vigoroso e fervido, oltre che dalla insufficiente stilizzazione dei modi comportamentali degli attori, e della cornice scenografica, qua e là ambedue squilibrate per eccesso di realismo.

Ukradena Vzducholod di K. Zeman.

Un prodigio di equilibrio ritmico e tonale è apparso invece *Ukradena Vzducholod* (Il dirigibile rubato), un film di Karel Zeman dello scorso anno. Questo regista si è ormai affezionato alle avventure straordinarie degli eroi di Jules Verne e soprattutto alle fantasiose incisioni con cui Riou e Bennet hanno illustrato le pagine del grande romanziere; dieci anni fa, egli le ha prodigiosamente evocate in *Vynález skázy* (La diabolica invenzione), dove i fotogrammi rigati orizzontalmente, la scenografia tratteggiata e appena bidimensionale, la recitazione un po' stilizzata degli attori gli ha permesso di fissare nelle immagini mobili di un film un mondo figurativo di complessa invenzione, perché scaturito dall'incastro di un'epoca non remota, « fin de siècle », con una atmosfera immaginaria e fantascientifica.

Ukradena Vzducholod riprende un po', con la stessa tecnica, lo stesso clima favoloso. Anche se gli eroi sono alcuni ragazzi che fuggono con un dirigibile messo in mostra alla Fiera della Tecnica del 1891 e naufragano su un'isola misteriosa, dove incontrano il capitano Nemo e ripescano poi un tesoro dopo essersi battuti con una gang di pirati, le avventure sono di sapore verniano e nella seconda parte il riporto a Jules Verne diventa esplicito. Inoltre, nel nuovo film, si ritrova anche quell'humour amabile con cui Zeman sa sorridere delle sue stesse invenzioni fantastiche.

Il difetto di *Ukradena Vzducholod* è piuttosto un altro e consiste nella iterazione, non tanto perché alcuni fotogrammi siano gli stessi del film precedente, quanto perché sono scarse le invenzioni nuove e continuano ad essere identici i modi formali e tecnici: essi perciò stupiscono meno e scoprono la natura intellettualistica dell'esperimento, ancora raffinatissimo, ancora insuperabile per la felicità di armonizzazione tra film normale, film a pupazzi e disegno animato, ma anche precorso da una certa stanchezza accademica. Ciononostante, a Rimini il film è piaciuto sia al pubblico dei ragazzi che a quello degli adulti, fors'anche perché il lavoro di Zeman con il titolo di *I ragazzi del capitano Nemo* era l'unico lavoro presentato già nell'edizione italiana di prossimo lancio.

Automat Na Prani di J. Pinkava.

La giuria ufficiale invece ha preferito premiare come migliore film ricreativo della rassegna *Automat Na Prani* (La macchina dei desideri), diretto nel 1967 da Josek Pinkava. Anche questo soggetto può sembrare un canovaccio del tutto fantascientifico; in realtà il volo di Paul e Jeannot con un missile sulla luna è solo frutto di immaginazione. I due ragazzi, sbrigliati senza limiti tra realtà e sogno, credono di raccontare e in effetti sfogano i loro sogni di fuga ultraterrena, tornano a contatto

con gli amici, gli insegnanti, la scuola, il paese ma finiscono sempre per sradicarsi dal reale lungo la scia dei desideri, vivendo con eccitazione inquieta paure che essi stessi si creano, temendo incontri e disavventure, da cui essi stessi si lasciano infantilmente imbrigliare. Il film può a prima vista indisporre perché disarticolato, persino non orientato su una conclusione sociomorale evidente; sennonché il film di Pinkava, oltre ad avvalersi di un linguaggio spettacolarmente vario e brillante, ha il merito di interpretare con felice intuito alcune fondamentali componenti della psicologia infantile e inoltre di presentare in maniera attraente una favola moderna, che in un libero avvicendamento di sogno fantastico e di realtà magica propone ai ragazzi una serena e cordiale concezione della vita e dei rapporti umani.

Tana a Dva Pistolnici di R. Cvrcek.

Di poco conto invece deve essere giudicato *Tana a Dva Pistolnici* (Tania e i due pistoleri) di Radim Cvrcek. Nella storia dei due ragazzi boemi che giocano ai boys scout e una notte incontrano una ragazzina russa, con cui allegramente provocano una serie di incidenti e di avventure, si riscontrano parecchi scompensi di sceneggiatura e facili condiscendenze alle più diverse suggestioni narrative e formali. Ne viene una mistura di intonazioni e di formule, sotto cui si finisce per sospettare, anche se il film porta la data del 1967, un ricalco strutturale dei film ricreativi inglesi « Children's Film Foundation ».

Questa impressione potrebbe anche non essere casuale, ma il segno esterno di un certo disorientamento produttivo dei laboratori nazionali di Gottwaldov, dove in queste ultime stagioni, sull'eco vitalistica della « nova vlna » boema, i cineasti più sensibili hanno provato l'ineludibile esigenza di spingere la cinematografia per la gioventù verso nuove, più aperte frontiere, ma insieme anche l'impaccio e lo sconcerto dello schematismo ideologico.

Anche alla III rassegna di Rimini si è avvertita questa alternativa drammatica, forse però più che nei film, chiaramente datati, soprattutto nelle conversazioni cordiali e libere di alcuni rappresentanti della delegazione cecoslovacca. Prima di quanto a Praga è accaduto in agosto.

Jiri Trnka a Rimini

di PIERO ZANOTTO

Jiri Trnka. Il cinquantaseienne cineasta, scenografo, pittore, scultore, illustratore, marionettista di Pilsen è stato a Rimini con la terza Rassegna cinematografica per la gioventù interamente dedicata alla produzione cecoslovacca. L'ultima serata era riservata interamente a lui, con una selezione dei suoi film più significativi ch'è servita a illustrare il suo mondo poetico, le sue scelte tematiche, e così l'evoluzione tecnica e stilistica di un cinema ricco di prodigiosa vitalità artistica. Qualcuno ha scritto che Spalicek *(L'anno céco), il lungometraggio con pupazzi a episodi che segnò nel 1946 il debutto di Jiri Trnka in questo settore cinematografico di cui rimane l'indiscusso maestro, rivelerebbe oggi i suoi limiti tecnici nel parziale movimento dei personaggi di legno, stoffa e fil di ferro. Può darsi che Trnka oltre vent'anni fa non potesse dare fluidità totale alle azioni dei suoi "omuncoli": tuttavia rivisto a tanta distanza di tempo* L'anno céco *appare nella sua piena vigoria poetica. Quelli che possono passare per limiti e condizionamenti tecnici, si rivelano oggi gl'insostituibili attributi per il raggiungimento e la formazione di atmosfere psicologiche crepuscolari e dolenti come specchio dell'anima popolare boema che in quel film ha il ruolo di protagonista.*

È un'opera compiuta che va collocata al posto che le spetta tra i classici della storia del cinema. Di essa a Rimini è stato proiettato l'episodio La Kermesse. *Jiri Trnka però non ha assistito alla sua serata. Impegni artistici lo avevano qualche giorno prima richiamato a Praga. Prima di lasciare quel lembo di terra adriatica s'è intrattenuto per un'amichevole chiacchierata coi giornalisti. Era accompagnato dalla sua biografia ufficiale: la studiosa e saggista Marie Benesovà e da altri membri della delegazione cecoslovacca, in Italia per l'occasione. Il discorso, anzi il colloquio è stato introdotto dal nostro Alberto Pesce.*

Jiri Trnka è un poco appesantito nella figura che ha larga e massiccia. I capelli piuttosto lunghi, di un biondiccio che accenna a sbiancarsi, i quali insieme ai grossi e lunghi baffi gl'incorniciano l'ampio volto segnato da un lato da una profonda cicatrice, gli danno un'aria severa. Sorride raramente infatti,

crediamo a causa di un'antica timidezza. Una franca risata tuttavia siamo riusciti a strappargliela, chiedendogli come spiritosa introduzione se è vero che per il suo film con pupazzi Arie Prérie *(Il canto della prateria, 1949), pure inserito nella serata-omaggio a lui dedicata, nel creare la figura del postiglione beone si ispirò alle proprie caratteristiche somatiche. È vero! Quell'autoritratto caricaturale fu uno scherzo di più in un film ch'è tutto godibile: una garbata presa in giro dei più vieti luoghi comuni del film western americano legato a un particolare momento (quello del cow-boy canterino).*

Insieme al citato episodio di L'anno céco *e all'appena menzionato* Canto della prateria, *il programma di Rimini ha presentato l'episodio di* Stare povesti ceske *(Vecchie leggende céche, 1953) « La guerra dei Loutchani », l'episodio di* Se noci svato janske *(Sogno di una notte di mezza estate, 1959) « Gli artigiani fanno del teatro »,* Vasen *(Passione, 1961),* Archandel Gabriel a pani Husa *(L'arcangelo Gabriele e Madama Oca, 1964), infine* Ruka *(La mano, 1965). Come appendice, un filmato illustrante i metodi di lavoro, sul suo particolare « set », di Jiri Trnka. Sono mancati totalmente i disegni animati e quegli esempi di cinema con silhouettes che Trnka ha realizzato soprattutto nel suo primo periodo e che sono i film meno noti in Italia della sua produzione. In questo senso l'omaggio che gli organizzatori di Rimini gli hanno rivolto con rispettosa commozione è risultato parziale. Certo che per mettere a fuoco in tutte le sue sfaccettature artistiche la personalità di Trnka si sarebbe anche dovuto affiancare alle proiezioni (in margine alle piccole mostre dell'artigianato cecoslovacco, di Franz Kafka, dello Spielberg ordinate all'interno dell'edificio in cui ha sede l'Azienda di Soggiorno di Rimini), un'esposizione delle illustrazioni, dei disegni, delle sculture, dei pupazzi, delle scenografie per il cinema e per il teatro di marionette da lui create nel corso di più decenni.*

Rispondendo a una precisa domanda, ha detto ch'egli di formazione si sente innanzi tutto pittore. Cominciò a fare del cinema, iniziando coi disegni animati, spinto dal bisogno di muovere le immagini. Le sue illustrazioni di libri per ragazzi gli sembravano e continuano a sembrargli limitate, non sufficientemente capaci d'integrarsi alla pagina scritta. Col suo editore, Trnka ha sempre cercato di accompagnare ai testi quante più figure disegnate fosse possibile. Ecco: il cinema gli ha dato la possibilità di raggiungere questa completezza. E non si è limitato a disegnare per sé, per i propri film, bensì anche per il cinema di altri colleghi e allievi.

Il primo disegno animato di Jiri Trnka risale al 1945, durante il biennio, cioè, in cui egli diresse lo Studio dei « fratelli in maglietta » Bratri v triku *allogato a Barrandov. S'intitolò quel film* Zasadil dedek repu *(Il nonno ha piantato una barbabietola), e fin d'allora questo artista d'origine contadina si ispirò alle cadenze tradizionali del racconto popolare boemo. A quelle saghe ch'egli sostanziò di umori allegorici più corposi e più meditati dapprima nel film con pupazzi* L'anno céco *ma soprattutto con* Vecchie leggende céche *che possiamo considere il suo capolavoro, anche se meno raffinato, meno smaltato del* Sogno di una notte di mezza estate.

Perché ad un certo punto abbandonò il cinema disegnato per dedicarsi interamente al cinema con pupazzi? Trnka a questa domanda risponde subito, senza esitazioni. È chiaro che gli è stata posta innumervoli altre volte in occasioni diverse. Il cartoon — dice — ha bisogno di una incessante mobilità che

risponde alla sua stessa natura. Non può essere diverso. Il film con pupazzi ha invece un ritmo differente, più meditato, più riflessivo, che risponde di più al mio carattere, al mio modo di guardare alla vita. Ecco: questa è la ragione vera della scelta di Trnka.

Nei suoi film diciamo dell'ultimo periodo (ma questa tendenza la si può già trovare in Cisaruv slavik *(L'usignolo dell'imperatore) ch'è del 1948*), *si coglie una dominante nota crepuscolare, dolente, di pessimismo. Nota esplosa in forma clamorosa nel 1963 col fantascientifico* Kyberneticka babicka *(La nonna cibernetica) e due anni più tardi con* Ruka *(La mano). Nel primo s'assiste alla visione di un futuro disumanizzante dominato dai meccanismi tecnologici che appiattiscono i sentimenti. Nel secondo vi è l'ultimo grido d'indipendenza di un artigiano individualista al quale il Potere impone di seguire un preciso corso creativo.*

Trnka risponde pacatamente che la sua sfiducia non è rivolta all'uomo bensì alle tecniche che cercano di dominarlo. Egli cerca di interpretare questa paura, di visualizzarla, aggiungendovi una lezione morale a guisa d'avvertimento. E alla nostra domanda sulla ragione del suo totale silenzio da circa quattro anni, dopo cioè la realizzazione del film La mano *(sapevamo che le reazioni dei politici del suo paese a quella sua opera furono pesanti), egli ha risposto semplicemente che dopo ogni film ha bisogno di tornare alla sua pittura, alla sua scultura, al suo teatro di marionette. « Se non facessi così — ha detto — ridurrei la mia attività cinematografica a un semplice mestiere ».*

Qualcuno del gruppo gli ha domandato se possono esserci delle ideali affinità tra il suo cinema e Tempi moderni *di Chaplin. Certo. La molla morale che fa scattare il meccanismo è la stessa, identica. Considera* Tempi moderni, *satira dell'automazione, ancora oggi opera vitale e attualissima. « Realizzare un film — dice — è ogni volta come vincere una battaglia, e più aspra la battaglia e più sentita è anche la vittoria ». Trnka allude con evidenza a film difficili, come* La mano. *Ha dei progetti? Sì, certamente. Tuttavia non ne parla perché le sue idee hanno sempre bisogno di una lunga gestazione. In questo periodo alterna alle sue illustrazioni per dei libri per ragazzi certe curiose sculture eseguite sulla plastica. Esperienze nuove come fonte di continuo arricchimento.*

Per i suoi film talora egli stesso ha scritto i soggetti e altre volte ha voluto tradurre in immagini testi preesistenti, tra i quali alcuni appartenenti a un tipo di letteratura classica che mai avremmo immaginato potesse essere affidata all'interpretazione di pupazzi di stoffa, legno e plastilina. Alludiamo anzitutto al Sogno *di Shakespeare e all'*Arcangelo Gabriele *ricavato da una novella veneziana di Giovanni Boccaccio. In quali momenti si sente più a proprio agio: quando il soggetto è suo oppure allorché si trova a lavorare su copioni altrui?*

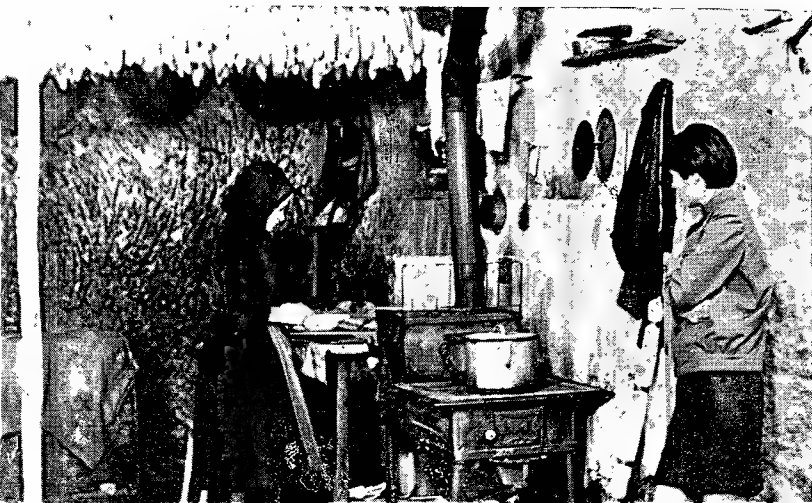
Gli occhi azzurri un poco tristi di Jiri Trnka hanno appena un guizzo. Dice di sentirsi più tranquillo quando ha tra le mani una storia che non gli appartiene, perché non deve inventare a poco a poco i particolari che formeranno la struttura della propria opera ma si limita a « interpretare » secondo la sua sensibilità e la sua cultura una cosa che di per sé è già completa. Aggiunge che proprio perché conosceva Venezia (a una Biennale d'Arte espose nel padiglione cecoslovacco, anni fa, una cospicua serie dei suoi disegni per l'infanzia) gli è riuscito nel film con pupazzi ricavato dal Decamerone *di stilizzare umorescamente la città sull'acqua coi suoi piccoli tortuosi canali e di*

rendere caricaturalmente certe figure indissolubilmente legate a quello scenario, un poco molle e frivolo, come ad esempio i gondolieri. Una Venezia di fantasia che pure alla base conserva le tracce della originale matrice.

Può dire d'avere influenzato in qualche modo il gusto per la libertà espressiva e tematica dei giovani registi suoi connazionali? « Non me lo sono mai chiesto — ha detto Jiri Trnka — però a pensarci è possibile. Oggi il nostro cinema guarda all'uomo, come individuo. Con la stessa meditata fiducia ch'io ho sempre cercato di inserire nei miei film di pupazzi ».

PESARO 1968: (*sopra*) *La hora de los hornos* di Fernando Solanas; (*sotto*) *David* di Enrique Pineda Barnet.

PESARO 1968: (*a sinistra*) *Kristové Roky* di Juraj Jakubisko; (*sopra*) *Praznik* di Djordje Kadijevic.

(*a sinistra*) *Nezhnost* di Aglo Ishanchogzhaev; (*sotto*) *Cati* di Márta Mészáros.

SAN SEBASTIANO 1968: (*sopra*) *Nyár a hegyen* di Péter Bacsó; (*sotto*) *Dita Saxová* di Antonín Moskalyk, con Kristyna Mykolajewská (premio *Concha de plata*).

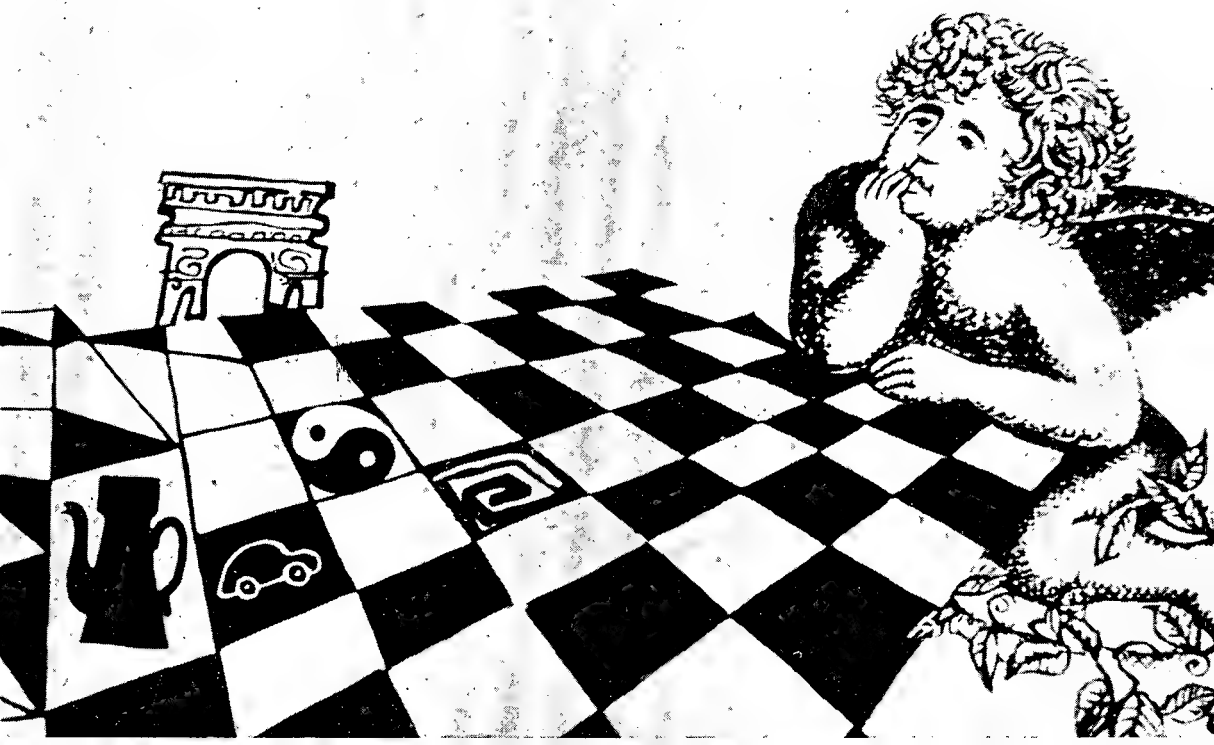
SAN SEBASTIANO 1968: (*sopra*) *Je t'aime, je t'aime* di Alain Resnais, con Olga Georges-Picot; (*a destra*) *24 heures de la vie d'une femme* di Dominique Delouche, con Robert Hoffmann e Danielle Darrieux.

(*sopra*) *The Legend of Lylah Clare* di Robert Aldrich.

(*a sinistra*) *The long day's dying* di Peter Collinson, con Tom Bell, Tony Beckley, David Hemmings.

SALISBURGO 1968: (*a destra*) Nicolai Ghiaurov e Teresa Zylìs-Gara in *Don Giovanni* di W. A. Mozart (*foto P.S.F.*).

RIMINI 1968: (*a sinistra*) *Rassegna Cinema per la Gioventù*, premiazione (*foto Minghini*).

CRACOVIA 1968: (*sopra*) *Piknik u Nedelju* di Karpo Acimović Godina: (*sotto*) *K for Klods* di Bent Barfod.

BERLINO 1968: (*a sinistra*) *Les biches* di Claude Chabrol, con Jacqueline Sassard, Stéphane Audran, Jean-Louis Trintignant.

(*a sinistra*) *13 jours en France* di Claude Lelouch e François Reichenbach; (*sotto*) *Week-end* di Jean-Luc Godard, con Mireille Darc, Jean-Pierre Kalfon.

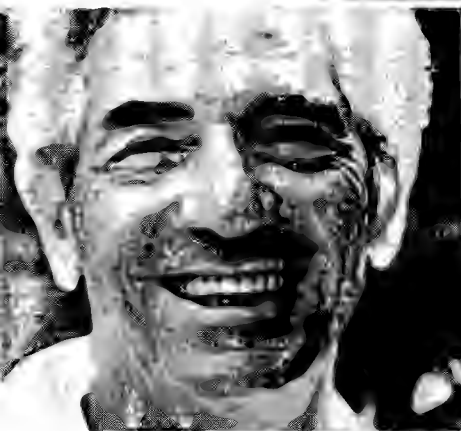
BERLINO 1968: (*a sinistra*) Cronik der Anna Magdalena Bach di Jean-Marie Straub; (*a destra*) *Come l'amore* di Enzo Muzii, con Annamaria Guarnieri.

(*sotto*) *Ole Dole Doff* di Jan Troell; (*a destra in basso*) *Lebenszeichen* di Werner Herzog.

BERLINO 1968: (*sopra*) *To Grab the Ring* di Nikolai Van der Heade con Ben Cyrruthers; (*a destra*) *Hatsukoi Jigokuhen* di Susumu Hani; (sotto) *Peppermint Frappé* di Carlos Saura, con Alfredo Mayo, Geraldine Chaplin.

BERLINO 1968: (*a sinistra*) *Une histoire immortelle* di Orson Welles, anche protagonista; (*sotto*) *U raskoraku* di Milenko Strbac.

(*a sinistra*) *The Ernie Game* di Don Owen, con Alexis Kanner e Judith Gault.

VENEZIA 1968: (*a destra*) *Tell de Liars* di Peter Brook.

(*a sinistra*) *Faces* di John Cassavetes, con John Marley, Gena Rowlands, Lynn Carlin, Seymour Cassel.

VENEZIA 1968: il « Leone d'oro » a *Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos* di Alexander Kluge.

La XXIX Mostra di Venezia, contestazione a parte (*)

di MARIO VERDONE

I primi giorni della Mostra sono stati molto difficili. Si contestava, non senza fondate ragioni, il superato statuto della Biennale che risale all'anteguerra, l'aspetto mondano e mercantile della rassegna, che non interessa gli uomini di cultura ma può trovare sostenitori, anzitutto, nelle categorie turistiche e commerciali — e qui si può leggere C.I.G.A. come addetti ai trasporti, ai pubblici servizi, al piccolo commercio lidense —, inoltre la generale situazione di un cinema italiano cui i costosi enti di stato non riescono a dare uno slancio vitale, sempre più mortificato dal « film di azione » all'americana, ma casalingo, dalle trovate-attrazioni piccanti, e dai falsi « 007 »: firmati da fasulli nomignoli anglosassoni dietro i quali si cela talvolta, ma per imperiosi motivi di sopravvivenza, anche chi contesta.

Ovviamente, sul rinnovamento dello statuto della Biennale, tutti erano d'accordo. Sull'aspetto mondano e mercantile non restava più niente da dire, perché cancellato sul nascere dall'assenza del pubblico elegante, degli attori, dei produttori ritiratisi in blocco. Restava il fatto che un gruppo minoritario di autori, rafforzati da alcuni altri elementi, voleva imporre ad ogni costo la chiusura, o il boicottaggio, o l'occupazione, magari pacifica, della Mostra, o la direzione in regime assembleare, mentre la maggioranza dei presenti, giornalisti o no, ne chiedeva la continuazione, in mancanza di meglio, nella fisonomia attuale, con l'impegno di una trasformazione imminente. Su questo dissidio si inserivano la volontà pressoché unanime del Consiglio Comunale di Venezia e della popolazione del Lido, che non volevano la soppressione della « ventinovesima », in base a precisi interessi locali, generali, non particolari.

I vari fatti di cronaca registrati dal momento della sospensione della inaugurazione — anche se gravi — sono marginali. Sulle volontà espresse — occupare o continuare con la garanzia di un pronto rinnovo — non

---

* *Per assoluta mancanza di spazio, siamo costretti a rimandare al prossimo numero la pubblicazione di altri articoli sulla* XXIX *Mostra di Venezia* (n.d.r.).

v'erano dubbi: la maggioranza era per il proseguimento della Mostra. E così la tradizionale manifestazione internazionale, anche se iniziata con due giorni di ritardo, non ha rinunciato alla sua tribolata, ma effettiva, e per certi aspetti anche puntuale, esistenza.

È certo che, anche se la Mostra, in queste condizioni, ha potuto effettuarsi per puntiglio dei suoi dirigenti e delle autorità veneziane, pur se nella contestazione aperta e talvolta rasentando il caos, saremmo insinceri se non dicessimo subito che di una Mostra che si verifichi, oggi e in futuro, in queste condizioni, non se ne sente più il bisogno, ed è preferibile non averla. Ma finirebbe che tra i danneggiati non troveremmo già i produttori, che avranno sempre il modo di recuperare altrove ciò che non possono più trovare a Venezia, né i mondani, scomparsi per ricostruire e inventare altre passerelle per le loro esibizioni, né le dive assenti, ma, dopo quello degli aventi interesse al turismo, al commercio e al piccolo commercio, il danno, professionale e morale, sarebbe stato proprio di chi vive dentro il cinema: autori in veste di spettatori che non si aggiornano visionando pellicole peregrine, critici che non verificano, tecnici che rimangono in ombra; oltre soprattutto gli autori dei film entrati in Mostra, di film come quelli che, secondo una linea logica, vengono scelti per Venezia: film spesso « maudits », che non trovano collocazione negli esercizi, che raramente sono esportati, e che quindi hanno proprio a Venezia la loro unica *chance*: boicottati anche dalle rassegne d'avanguardia resterebbero ancor più ignorati. E' sulla base di questo stato di fatto che vari registi, specialmente francesi — ma anche di Spagna, Germania, Olanda — han preferito « restare », anche se pressantemente invitati dai contestatori a ritirarsi. « Siamo in lite — dicevano alcuni — con i produttori del nostro paese. Non possiamo perdere anche questa occasione ». E poiché erano in buona fede, comprovavano col loro atteggiamento quanto, in fondo, fosse particolaristica, d'interesse non universale, l'opposizione dei contestatori, e quanto fosse inutile, controproducente, una protesta condotta coi metodi manifestati a Venezia: la quale, ripetiamo, concepita e condotta con quello che gli anarchici di Carrara hanno definito « spontaneismo infantile » — riferendosi a Daniel Cohn-Bendit ed ai suoi attivisti « katanghesi » — finisce per colpire non già i detentori del capitale e del potere, come credevano i « ribelli », ma i cineasti, gli autori, gli sperimentatori.

Dove, infatti, se non a Venezia, si sono incontrate in questi ultimi anni, e sono state valutate e apprezzate, a volte esaltate, opere che altrove stenterebbero ad essere, non dico premiate, ma accettate? Si vedano i lavori che la giuria ha messo, e giustamente, in evidenza nel suo verdetto: quelli di Alexander Kluge, di Carmelo Bene, di Robert Lapoujade. Si tratta di film che soltanto con cifrario alla mano possono essere interpretati. E quelli di Peter Brook e Robert Franck che si valgono di tecniche mutuate dal *cinéma-verité*; e i film degli italiani G. V. Baldi e Nelo Risi, veri e propri *factual films*, cioè film di fatti, senza nessuna indulgenza al capriccio o alla fantasia. L'assuefazione al film di trattenimento, qui, è completamente ribaltata. Siamo al cinema di comunicazione, di ricerca e di drammatizzazione sociale, di ricostruzione fattuale e umana; al cinema di idee, e, come tenacemente ha voluto il direttore della Mostra, Luigi Chiarini,

al cinema d'autore, dove sono nei problemi i centri d'interesse. In un certo senso è anche la fine del cinema d'attore, inteso come cinema — si pensi all'epoca del divismo — che esalta la presentazione dell'attore, che mira alla costruzione del personaggio con la mediazione dell'interprete. E qui scopriamo sorprendentemente un ritorno al primo manifesto della drammaturgia futurista: dove si reclamava — era il gennaio 1911 (1) — il « teatro d'autore » in sostituzione del « teatro d'attore ».

Enfance nue di M. Pialat (Francia).

Ha aperto le proiezioni *Enfance nue* (o.p.) di Maurice Pialat (2). È il film dell'infanzia amara, abbandonata, disadattata, che accolta in famiglie ospitali, disposte a prodigarsi per un recupero, cerca una felicità, dei genitori, l'affetto: che è la sola base per una soluzione vera del problema. Una infanzia, peraltro, non facile, portata a gesti anche antisociali, senza ordine nei propri sentimenti. Ha difettato di affetto materno ed è stata negli anni più teneri, più bisognosi di bene, senza amore. È' desiderosa di amore e tutto quel che commette in male è proprio perché le sono mancati i genitori nel momento più critico. « Dietro ogni malattia c'è sempre qualche miseria » diceva il medico di *Akahige*: ed anche dietro i loro gesti asociali va vista una situazione e una responsabilità che non deve essere addossata a quelle anime nude.

Non è un caso che tra i produttori figuri anche François Truffaut. Pialat si muove palesemente nell'area del giovane regista francese, già espresso dalla « nouvelle vague » e dai « Cahiers du cinéma ». Anche il protagonista di *Enfance nue*, François, fa i « quatre cent coups ». Ma qui c'è meno amarezza che nel film da cui prende le mosse. François, nonostante le sue scappate imprevedibili e crude, ha un cuore: lo dimostra lasciando un regalo — un fazzoletto — alla prima madre adottiva che consente ch'egli parta, o dicendo *des bêtises* con la vecchia cui fa compagnia; o baciando colui che gli fa da padre allorché ne ha ascoltato le vicende vissute all'epoca della Resistenza.

C'è un solo punto oscuro in François, la gelosia verso i ragazzi che vivono sotto il suo stesso tetto, e che gli fa commettere atti di rabbia e di violenza; ma che nascono dall'amore, più che dall'odio: dall'amore di cui non ha goduto come gli altri.

Il film procede a volte a piccoli salti, le situazioni sono sempre presentate in sintesi e senza antefatti, prive di spiegazioni che non vengano dall'ambiente, dalla stessa tenuta dei personaggi. Non v'è un deliberato lavoro di approfondimento psicologico, ma la psicologia nasce dal comportamento, dai fatti stessi.

Scegliendo il colore il regista Pialat guadagna in atmosfera perché l'azione è tutta al di dentro della provincia francese, dimessa ma non povera, operaia, che manifesta il suo « gusto » — che potrà essere a momenti anche « cattivo gusto » — attraverso i colori dei mobili da cucina — dagli

(1) Vedi il *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, « Poesia », 11 gennaio 1911, Milano, paragrafo 10.

(2) Tutti i film che recano la sigla « o.p. » sono « opere prime ».

sportelli bianco-rossi —, i bottoni di un cappotto femminile — enormi, quasi clowneschi —, i fiorami delle carte da parati. Il bianconero avrebbe tolto alla storia il suo carattere pittoresco, che è proprio quanto la differenzia dal più cupo *Quatre cent coups*: carattere dato anche dalla presenza di personaggi ingenui, se pur moralmente saldi, lontani da raffinatezze, che si presentano coi capelli scomposti, le voci esitanti, stonate e magari sgradevoli; miopi, sdentati, amanti dei luoghi comuni: eppure non meno riccamente umani. Dai loro gesti, dai loro desinari a tavola, dalle loro confidenze, dai commentari al comportamento del ragazzo difficile, si sprigiona un carattere e un senso, in una esposizione che è spoglia come un documentario, che si articola un po' *à l'impromptu*, specie al di dentro delle singole sequenze o scene, dove frequenti sono gli effetti coloriti: come nei rapporti tra François e la nonna, con le lezioncine di canto, in saporiti, ma tutti schietti, quadretti d'ambiente.

Le Socrate di R. Lapoujade (Francia).

Secondo film presentato alla Mostra è *Le Socrate* (o.p.) di Robert Lapoujade: un pittore già noto a Venezia nel padiglione francese della Biennale d'Arte, ed a Valdagno per il Premio Marzotto 1967. *Le Socrate* è il suo primo lungometraggio. Prima Lapoujade ha realizzato una diecina di cortometraggi sperimentali e di animazione, fra cui *La Prison* (1962), dove un prigioniero è costretto a guardare il muro della sua prigione. La sperimentazione è presente anche in *Le Socrate*, un filosofo moderno, un professore rinomato che improvvisamente abbandona tutto per cercare, come il filosofo greco dell'antichità, la verità: incolto, dimesso ed errante come Diogene. In questa ricerca le autorità del Potere intravedono una minaccia alla sicureza e gli mettono alle calcagna un poliziotto, Lemmy: il quale prima lo pedina, poi lo affronta, infine diviene suo discepolo. I movimenti di Socrate sono visti con inquietudine anche dalla figlia di Lemmy, Sylvie, che cerca il senso della vita tra le braccia del nichilista Pierre, attratto solo dal piacere, mentre Adam, respinto da Sylvie, scarica la propria rabbia attraverso un teatro crudele, di erotismo e di orrore. Socrate non viene arrestato e giudicato come accade ad Atene: ma Pierre, su invito di Sylvie, gli scatena addosso una muta di giornalisti che tentano di carpire il suo « messaggio », coi microfoni della Tv, e lo costringono, per non diventare « idolo », a scomparire.

La personalità del Lapoujade pittore è nel film sempre presente. L'autore pensa anzitutto a trasformare il paesaggio, e ricopre di polvere gialla porzioni di campagna, tinge di rosso uno stagno, rende viola o azzurre le strade. C'è in lui la intenzione di una « ricostruzione ideale dell'universo », come in Balla e Depero. Anche le facce degli attori sono dipinte, gli alberi si arricchiscono di colori, ed è ripresa da Antonioni (e prima era stata di Clair) l'idea di dipingere per il film a colori alberi, case, e suolo. Anche la musica di Bernard Parmegiani, elettroacustica, obbedisce alla sperimentazione: è concreta come quella di Pierre Schaeffer, il capo del servizio della Recherche della O.R.T.F. — la quale è anche coproduttrice del film — e si vale di sospiri, muggiti, latrati, ronzii, vocalizzazioni.

Le immagini sono tagliuzzate da un montaggio che è, più che conciso, abbreviato. C'è il disprezzo per le porte che si aprono e che si chiudono,

per « bonjour papa » e per i particolari che servono a individuare uomini e tempi. C'è la insofferenza a ripetere ogni movimento come è nella vita: spesso si cerca piuttosto la sua traettoria, la sua dinamica, con poche fasi compendianti, che rendono la esposizione non solo più rapida, ma del tutto antinaturalistica: il che è normale in un pittore — ma è anche scrittore, saggista, sospeso tra esistenzialismo e marxismo — che ha cominciato, nel 1949, coi ritratti di Eluard, Sartre, Claudel, presentati con stima da Mauriac, per arrivare all'astratto. Nuovo nel linguaggio che adopera — e che non mi pare affatto mutuato da Godard, come è stato detto, in quanto Lapoujade ha una sua precisa personalità, che è del resto dimostrata dalla sua stessa carriera di artista — Lapoujade fa pensare anche alla rinascita del « tattilismo » di Marinetti: di un vocabolario e di un senso, cioè, che nascono dai gesti, nella passeggiata del professore-barbone — un piede sull'acciottolato e uno sul marciapiede —, nelle « grandi manovre della conoscenza » fatte spostando sassi, scivolando da scarpate, nuotando in colline di sabbia, e nella stessa immobilità della contemplazione: situazione del corpo, del gesto, come espressione, quale appunto era predicata dal « tattilismo », che Marinetti esponeva a Parigi quando Lapoujade nasceva.

Zbehové di J. Jakubisko (Cecoslovacchia).

Anche *Zbehové* (I disertori) di Juro Jakubisko non ignora le ricerche dell'avanguardia. Il regista, che ha al suo attivo anche il lungometraggio *L'età di Cristo*, viene dalle esperienze della « Lanterna magica » di Alfred Radok e dalla pittura. Ma componente fondamentale del suo mondo poetico è il folklore slovacco: il dramma tormentato e assurdo che ci presenta — una storia di disertori, in una comunità zingara, nel quadro della prima guerra mondiale, dove campeggia il motivo del sangue e l'orrore della morte, mescolato alla festa matrimoniale e alla danza, al sacrificio inutile e al tradimento — nasce da un racconto di Ladislav Tazky ed ha l'assurdità delle vecchie pitture popolari: pensiamo alle pitture su vetro cecoslovacche o siciliane, ai nostri ex voto per Santa Rosalia o per Santa Margherita d'Otranto, ai tabelloni dei cantastorie con le gesta dei fuorilegge.

Kalman, il disertore, fugge davanti alla Morte nel campo di battaglia, inorridito dalla violenza asburgica; ma nel suo villaggio, dove assiste allo scannamento di un maiale come a un rito gioioso, ritrova proprio quella violenza che ha fuggito e che coinvolge tutti: praticata da chi rappresenta il potere e da chi vuole distruggerlo, in un libero sfogo del proprio rancore. Fidanzato di Lila, la bella del villaggio, Kalman la sposa, ma è tradito, ritrovato dai gendarmi e fucilato, dopo una sarabanda allucinante. La morte, rappresentata da un ufficiale degli ussari, e da un falciatore, si china a cercare un quadrifoglio nel prato insanguinato: e con la sua lama tutto livella.

Le ricerche cromatiche sono caratteristiche dei giovani cineasti delle cinematografie orientali, degli allievi della scuola di Praga come di Lódz e di Kiev; e qui tornano con grande turgore, proprio nell'intenzione di valersi degli stessi mezzi di quella pittura popolare cui il film si ispira.

Il colore assume toni di fiamma, la ballata ha una sua ineluttabilità violenta e irrazionale, e soltanto la morte è logica, semplice, e perfino bella

nel suo eterno tragico. La chiave è nel realismo popolare, ingenuo e poetico, che il regista-operatore, e pittore, tenta di ricomporre, documentandosi sul costume e sull'ambiente « storico », ma soprattutto sulla concezione di vita.

Le immagini rigurgitano di colore anche attraverso viraggi e sono a volte di una forza che pare mutuata da Dovzhenko: ricordano certe opere del cinema ukraino, quelle che Ilienko e Paradzhanov hanno realizzato per *Le ombre dei nostri antenati* e per *La sera della vigilia della festa* (da Gogol).

Ballade pour un chien di G. Vergez (Francia).

Ballade pour un chien di Gérard Vergez (o.p.) è il dramma della vecchiaia e della solitudine. Impersonato con misura e umanità dal molto anziano Charles Vanel, con recitazione ridotta all'essenziale, il signor Viachet si direbbe vittima di uno di quegli Uffici Pensioni statali che ritardando la liquidazione talvolta conducono all'esasperazione e alla pazzia. Viachet cerca di realizzare un po' di denaro vendendo qualche oggetto di casa o accettando di fare un lavoro di legatoria, nel quale è specialista. Il regista ci fa addirittura assistere al restauro di una vecchia legatura preziosa, con ricchezza di dettagli e efficacia di suspense che si fa preferire a una sequenza alla rififi. Ma Viachet, facendo e rifacendo, non riesce a portare a termine il suo lavoro. Addolorato e depresso comincia a commettere atti incoerenti, viene preso da ossessioni, ed anche un cane randagio che prima respinge, poi rivede sempre più con affetto, fino a pensare di portarlo a casa propria, nonostante che agli inquilini del casamento in cui vive sia proibito tenere bestie, diventa oggetto delle sue allucinazioni; e spara contro nemici immaginari.
Un'« opera prima » che non teme di affrontare una storia squallida, senza concessioni spettacolari — dove anche la musica è incolore —. Un film che mira esclusivamente al « ritratto », con la minuziosità e la acutezza di un allievo di Ingres; ma che ha proprio nelle misure del « ritratto », che il cinematografo non può, per sua natura, non superare, i propri limiti.

Wheel of Ashes di P. E. Goldman (USA).

Wheel of Ashes di Peter Emmanuel Goldman (o.p.) non si presta ad un vero e proprio discorso cinematografico, se mai ad una discussione sulla gioventù d'oggi. Tipico prodotto *underground* ha nelle sue dimensioni linguistiche e concettuali quel tanto di improvvisato, di incompiuto, che è caratteristico del *new american cinema*, che in massima parte non va, e non vuole andare, oltre i risultati di un buon esercizio da *amateur*. Riflette nelle sue quattro parti (Passato, Limbo I, Limbo II, Presente) i caotici tentativi di realizzare se stesso di un giovane d'oggi che rinnegando la tradizione non ha fondamenti spirituali per superare la realtà. Poiché non gli basta Cristo, che però è spesso presente, nelle immagini, col simbolo della Croce — ma il Goldman ha dichiarato che non ha voluto dargli che valore figurativo, ingenerando perplessità nello spettatore, e in realtà rispecchiando la sua stessa confusione mentale —, né l'ha sostituito con Marx, il tormentato protagonista, che tende al misticismo attraverso le esperienze sessuali, cerca appoggio in Budda, credendo nella reincarnazione e nella vita anteriore (karma). La « ruota » è un simbolo religioso, in quanto ruota di Budda, che simboleggia la

morte e la rinascita. Le fasi della sua vita sono come « ceneri », le ceneri di un corpo che viene abbandonato per trasferirsi in un altro, fino alla perfezione suprema. I tempi di questo progressivo evolversi sono, appunto, il Passato, nella ricerca condotta allo spasimo di un significato della vita, i due Limbi, come successive scoperte — sessuali e spirituali —, infine il Presente, che continua la tormentata ricerca.

Il film sta sospeso tra il mondo della contestazione parigina — è girato nei pressi della Bastiglia ed ha per protagonista Pierre Clementi, che si è fatto una fama come angelo perverso, tanto che nascono soggetti per lui, anche *Partner*, come se ne inventavano adatti su misura per Gabin o per Guinness —, e quelli della generazione *beat* americana, che ama riportarsi ad ideali ed estasi d'Oriente.

Il giovane tormentato, protagonista del film, passa di esperienza in esperienza, sessuale o religiosa, trasferendosi da uno stato all'altro, attraverso conflitti ed allucinazioni, per arrivare alla perfezione. Ma la materia è trattata in maniera prolissa più che elementare. Predica un possibile ritorno allo spirito, ma in fondo non è dominato che dal sesso. Rispecchia il caos mentale nel quale si trova molta gioventù d'oggi. Pierre Clementi ne risulta come una specie di rappresentativo bruto, coi suoi capelli arruffati, le preoccupazioni sessuali miste a quelle spirituali e sociali. E' una critica a quella gioventù, ma vista dal di dentro. V'è anche una vaga aspirazione all'ordine, alla pulizia, alla esistenza « regolare », al matrimonio e alla famiglia persino. Non al bagno di pulizia igienica (se mai a quello simbolico di purificazione, all'indiana). « Sono giovani artisti », dice di questi giovani, nel film, una portinaia. « Non sono cattivi. Ma non si lavano mai ».

L'écume des jours di C. Belmont (Francia).

Boris Vian è un personaggio che ha già una sua leggenda: figlio di un sedicente « fabbricante di bronzi d'arte », compagno di giuochi di Yehudi Menuhin, giuocatore di scacchi che ha per avversario preferito Jean Rostand, appassionato di ingegneria, traduttore dall'inglese, jazzista, romanziere, disegnatore, cineasta, uno dei fondatori della moderna *bohème* di Saint-Germain-des-Près, poeta, drammaturgo. Due suoi libri sono arrivati sullo schermo: *J'irai cracher sur vos tombes* — alla « prima », nel Cinéma Marbeuf, Boris Vian trovò improvvisamente la morte per sincope — e *L'écume des jours* di Charles Belmont (o.p.). Tra i suoi cortometraggi è da ricordare il divertente *La Gioconde*, realizzato da Henri Gruel e per cui scrisse il testo letterario. Tra le sue canzoni, quel « Monsieur le Président » che è stato eseguito su nastro prima della proiezione, al Palazzo del Cinema, e che ha ripetuto la sua opposizione al militarismo, e la sua sfortuna di marito: « on me vola ma femme » ...Ma l'Altro non era un personaggio da sottovalutare: Jean-Paul Sartre.

L'écume des jours ci fa incontrare, nella topografia di Floresistential (che allude al Café de Flore nella esistenzialista Saint-Germain-des-Près) quattro personaggi: Colin, col suo stravagante pianocktail; Chick, appassionato dell'opera di Jean-Sol Partre — chiaro è il riferimento — fino a collezionare ogni cimelio che sia appartenuto allo scrittore; Alise, che si innamora di Chick, e fa scoprire l'esistenza dell'amore

a Colin; infine l'orfanella Chloe, che Colin sposerà. Colin ha denaro per sé e per Chick, ma questi lo sperpera acquistando cimeli di Partre; poi Colin deve privarsene per curare Chloe che si è ammalata.

Tutto sarebbe stato dolce, idillico; ma Partre ha turbato Chick, che trascura Alise, tanto che essa odierà lo scrittore fino a desiderarne la morte: ma uccide, invece, per sbaglio, Chick; e Chloe soffre di una ninfea in un polmone. Le è vietato bere. Colin non può far nulla per salvarla. Chloe fugge dal letto ebbra d'acqua, cioè ebbra di vita, per bere, e per morire.

Il regista Charles Belmont ha compiuto uno sforzo non indifferente nel penetrare il testo di Vian, che non si sa fin dove vada nei riferimenti autobiografici e nelle metafore, e nel rendere racconto, realtà, una elegante quanto fragile fantasticheria, nata per un garbato giuoco letterario, ma difficilmente traducibile in immagini: in quanto gli elementi reali affievoliscono il giuoco, non può rimanere che la traccia del disegno, come su cartavelina, ma il ricamo non riappare che a tratti, la poesia — anche se tenta di far capolino in alcune scene, l'incontro con l'educanda e le suore, poniamo — sappiamo subito che non avrà mai la stessa intensità della pagina. Tutto è molto staccato, come gli occhiali e le mutande di Jean-Sol Partre che Chick si ostina a collezionare, come i segnali stradali che indicano « birra » o « colomba », come le *boutades* sugli accademici: « una pelle di Mauriac plastificata ». Un equivalente della visione surreale di Vian potrebbe esssere nel *décor* del letto di Chloe ammalata: ma qui si dovrà forse darne il merito, più che al regista, allo scenografo Augusto Pace, che ha creato anche il famoso pianocktail: il piano che confeziona cocktails con la musica di André Hodeir, un compositore che acquistò fama in *caves* come « La Rose Rouge ».

Dicono che a Parigi, dove per Boris Vian — anticipatore della « contestazione » studentesca attuale — è oggi un vero culto, il film sia piaciuto: Jacques Prévert, per esempio, vi avrebbe ritrovato, più che lo spirito, il cuore di Vian. A chi scrive, per cui Boris Vian non è, ovviamente, un feticcio, ma solo uno scrittore dotato di talento, entro precisi limiti, non è sembrato che il film di Belmont — fiabesco ma superficiale — conservi tutta la freschezza e l'*humour* di Vian: se il giuoco di parole non fosse di cattivo gusto, si direbbe piuttosto che il film possiede assai più *humour* d'Evian: che è liquido tanto puro e leggero quanto insipido.

Het Compromis di P. Bregstein (Olanda).

Philo Bregstein è un giovane regista olandese diplomatosi al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Il suo primo saggio — *Appunti per un provino* — comprovava già un sicuro occhio cinematografico e faceva prevedere in lui il « regista ». La prima impressione che ne avevamo avuto è pienamente confermata, e meritato è il riconoscimento che il verdetto gli ha decretato fra i registi debuttanti per il suo (o.p.) *Het Compromis* (Il compromesso).

Il film presenta alcuni personaggi di Amsterdam: un giornalista di idee moderne e la sua moglie fotomodella (la sensibile Meline Fritzius), insieme a un attore del Living Theatre chiamato alle armi per la guerra

del Vietnam. Per ognuno d'essi si presenta il momento della verità: disertare — il soldato, fuggire il marito — la fotomodella, essere più coerente con la realtà — il giovane giornalista. Ma ognuno, per un motivo o per l'altro, sceglie il compromesso. Gli ideali politici e civili sono fortemente sentiti: ma non tanto da mollare comodità e privilegi.

Chiarezza di idee è certamente tra le virtù del Bregstein, emerse anche nella lucida conferenza-stampa, in cui ha dimostrato la *necessità* del festival contestato. Ma *Compromesso* si fa apprezzare anche per doti spiccatamente cinematografiche, ad esempio il dosatissimo montaggio e la estrema cura della inquadratura: che erano le qualità che caratterizzavano anche *Appunti per un provino* e che si coniugano con sincerità, spirito critico, rifiuto di qualsiasi conformismo.

Summit di G. Bontempi (Italia)

Summit è l'*exploit* di un giornalista cui è stato possibile portare sullo schermo le proprie esperienze di inviato speciale, catapultato da Parigi a Varsavia a Berlino, per le spettacolari parate in onore dei « grandi », per le rivolte studentesche, per i periodici « incontri al vertice » degli uomini politici, da cui l'umanità aspetta decisioni che favoriscano il benessere e la pace. Il lato simpatico di questo film è l'aspetto scopertamente autobiografico. C'è una affinità tra il fisico asciutto e il carattere scontroso di Gian Maria Volonté con quello di Giorgio Bontempi, qui in veste di regista. Suo è il mestiere del protagonista, il peregrinare per l'Europa, il sarcasmo, forse anche qualche avventura o episodio sentimentale, e sua perfino la macchina rossa che l'inviato adopera nel racconto, e che finisce per « fondere », per l'ultimo convegno con l'amica, la quale riuscirà finalmente a staccarsi da lui e partire in America col più tranquillo, meno tormentato Ulrich.

La lite costante di Paolo con Anne non reggerebbe senza i due attori che Bontempi ha pervicacemente voluto (Gian Maria Volonté e Mireille Darc) ma soprattutto non esisterebbe Paolo senza il Volonté, che è, così come si presenta, il vero « asse » del film. E non avrebbe senso se, appunto, al termine non diventasse secondaria, proprio come lo esige il mestiere di Paolo: per lui non dovranno contare che gli avvenimenti del mondo, e la sua relazione con Anne non potrà restare che episodio — anche dolceamaro, nostalgico — da passare in secondo piano, di fronte ai grossi eventi dell'epoca.

My and my brother di R. Frank (USA).

Un caso clinico, di interesse umano e sociologico, meno cinematografico, è *Me and my brother* di Robert Frank, un film che rimane *amateur* e viene dal *new american cinema,* o cinema *underground*. Queste esperienze « sotterranee » sono estremamente interessanti per l'avvenire del film statunitense costituendo la possibilità di un cinema futuro anticommerciale e del tutto diverso da quello hollywoodiano. Esiterei però ad esaltarne i valori assoluti e soprattutto a confermare a qualcuno dei suoi rappresentanti la qualifica di « maestro ». Qualità e limiti di questo movimento — che assomiglia ad una delle tante sette che pullulano negli Stati Uniti — sono abbastanza bene spiegate da *Protesta, perché?* di Gideon Bachman, e non vorrei, proprio qui, iniziarne l'analisi. Esperienze

siffatte, per quanta intelligenza si portino dietro, e ne hanno abbastanza, rimangono pur sempre dilettantesche. Sarebbe ingiusto — per fare una analogia pittorica — negare l'importanza dei *naïfs,* ma il pittore autentico, il professionista in un certo senso, occupa nella storia delle arti figurative un posto diverso, anche se qualche caso-limite potrebbe contraddire in apparenza questo discorso, in realtà confermando la regola.

I *beatniks* americani sono qui presenti con uno dei loro patriarchi, il poeta Allen Ginsberg, con Peter Orlovsky, ed altri personaggi, che vogliono ridare parola e chiarezza mentale ad uno schizofrenico, Julius, cui la medicina non ha saputo dare finora il necessario aiuto. Il principale terapeuta diventa il fratello di Julius, Peter. Si vuol raccontare la storia di Julius attraverso la realizzazione di un film, ed è lo stesso schizofrenico ad interpretare se stesso. Ma allorché Julius non riesce a lavorare il regista chiede ad un attore professionista di sostituire il minorato.

La taciturna pazzia di Julius e la apparente sanità di coloro che lo circondano — poeti che recitano, spettatori che godono delle loro declamazioni, attori, gente qualsiasi della vita quotidiana —, la realtà del male di Julius (lui *in persona,* non l'attore che lo interpreta) e la fantasia, la finzione e la vita — su cui mi parrebbe eccessivo riferirsi a Pirandello —, le vite interiori di tutti questi bizzarri personaggi con campanelle agli orecchi, chiome incolte, cinturini indiani sulla testa, poema, oratoria e chitarra facile, compongono indubbiamente un quadro pittoresco dove buona volontà, poesia, fantasia, non sono certo da escludere. Eppure resta un dato concreto nella biografia di Julius. Smarrito dai suoi maldestri infermieri viene rinchiuso in un manicomio e « scosso » dall'immobilismo mentale e vocale mediante elettrochock. Soltanto a questo punto riesce a parlare come tutti gli altri. Il « trattamento » dei *beatnicks* non va tuttavia sottovalutato o deriso. Nel loro adoperarsi altruista, nell'insistere a voler riportare Julius nella vita quotidiana, c'è qualcosa di giusto, che può aprire spiragli anche ai clinici: e che avrà dimostrazione scientifica, non « fantasista », nel *Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi.

Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos di A. Kluge (R.F.T.).

Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos di Alexander Kluge è il più complesso dei film apparsi nella Mostra, ed anche quello di maggior peso intellettuale, più ricco di sostanza. Quel che sta a cuore del regista è il problema dell'arte nella società moderna: *techné* e *polis*, dunque.

La prima delle « avvertenze » che il film ci mostra, infatti, e quale « giorno di lutto », è proprio la rievocazione di una giornata dell'arte tedesca nel 1939.

Il circo di *Artisten* va interpretato come la vita contemporanea, l'arte e il ruolo che essa vi svolge, e lo stesso cinema, che è vita. Kluge si domanda quasi sono i compiti dell'artista nella società attuale. La « circosofia » di Leni è quindi, in senso più generale, concezione e filosofia della vita.

Leni (Hannelore Hober) eredita un circo e vuole trasformarlo con una concezione assolutamente nuova: renderlo più razionale e alla portata di tutti, tanto che gli artisti — ad esempio — non si limitino soltanto

a eseguire il « numero », ma ne spieghino anche al pubblico le leggi fisiche. Le sue intenzioni nascono da lungimiranza e generosità, da sincero e disinteressato amore dell'arte: compito dell'artista, infatti, è anzitutto elevare il grado di difficoltà della propria arte, per andare oltre chi l'ha preceduto. Si procede per esperienze parziali, per frammenti, come Socrate. Il mosaico verrà più tardi: e da esso la possibile armonia.

Vengono anche gli altri direttori di circo e nasce un congresso (che somiglia vagamente a un convegno di scrittori, quelli del gruppo '47) ma non succede niente (3).

A Leni non resta che meditare sulla soggettività della azione di ognuno: ciò che tu fai non è intersoggettivo; lo ami tu, ma non è detto che lo amino anche gli altri. Forse le riforme sono possibili in un sol modo: dialogando con i fruitori. Il monologo nell'arte non è utile.

L'eredità lasciatale dall'amica Gitti permette a Leni — dopo i primi disastri finanziari — di riprendere l'esperienza: e mescola letteratura ed arte al circo, che può essere anche il convivere nella *polis*, la politica, e cerca di dare un senso al proprio lavoro. E purtuttavia le sue intenzioni restano sempre tali: tutto rimane nell'astratto. La tradizione circense ne soffre, l'avvenire è sempre più oscuro, l'ideale irraggiungibile. Preferisce rinunciare. Tanto più che Korti, il quale conosce il pubblico, sa che le masse non amano le continue riforme. Ogni artista si porta con sé la sua utopia. E poiché Leni ama il circo, non lo trasformerà. Non vuole più un circo di riforma e si rifugia nella tecnica. La televisione, mettiamo, può fare al caso suo. Tutto è più semplice e più facile. Ed è anche più probabile far carriera.

Amica dell'utopia. Leni ha voluto rinnovare, nel circo, la società e la vita, l'arte e lo stesso cinema, dando via libera alla immaginazione creatrice. Ma se la sua riforma fosse accettata — si domanda maliziosamente Kluge — non sarebbe forse perché troppo facile, evidente, persino ovvia? No, i grandi passi rendono ridicoli; meglio compierne piccoli: v'è più probabilità di successo.

L'allegoria è tutta « cifrata » e non valutabile appieno, come tutte le allegorie: originale però nei mezzi che sceglie per discutere sulle finalità dell'arte. Kluge utilizza inserti filmati, strofette brechtiane, commenti fuori campo, interviste col metodo del *cinéma-verité*. Usa come strumento maieutico la « contraddizione »: azioni, idee ed opinioni contrarie, mantengono l'opera in un discorso contraddittorio che costituisce anche la sua stessa forza e originalità, perché sollecita nello spettatore le reazioni cui l'autore deliberatamente mira.

Die artisten in der Zirkuskuppel: ratlos, nella intenzione di Kluge, non può esistere nella sua pienezza che nel cervello dello spettatore. Si presenta come un irrazionale e diventa razionale allorché il pubblico se ne impadronisce e lo fa proprio. L'obiettivo cui Kluge tende, a nostro avviso, è soprattutto l'evidenziamento di una azione altruistica — quella

---

(3) Vedi: *Cinema di idee* di M. Verdone in « Bianco e Nero », n. 1-2, 1968, pag. 7.

di Leni — per il bene comune. Nella nostra società, nell'ansia di rinnovamento che investe tutto il mondo, si dà importanza a tutto fuor che all'amore dell'uomo. Leni agisce per il bene dell'uomo, e per questo è considerata una utopista. Tutti lavorano per produrre, ottenere, lucrare. Leni rimane ferma al suo gusto di fare, di inventare, di creare, come è proprio dell'artista. Ma lavorare per un piacere personale è oggi concetto del tutto sbagliato. È il concetto stesso dell'artista: ed è per questo — Kluge conclude, non senza amarezza — che è più facile essere tecnico, esecutore. Vi sono più probabilità per il futuro... E così chiudendo ci ha dato la visione ideale e quella pratica, ci ha spiegato l'ideale e il possibile, cioè la politica... È un discorso, come si vede, che non si ferma all'immagine, alla battuta, al senso attuale o al paradosso; ma che va assai più lontano.

Mandabi di O. Sembene (Senegal).

Mandabi di Ousmane Sembene ha rimpiazzato uno dei pochi film che hanno provocato all'ultimo momento rimaneggiamenti al cartellone. Viene da un paese in movimento, che è all'avanguardia culturale nell'Africa: il Senegal, il quale ha un Presidente-poeta, Leopold Senghor, ha varato un festival africano, ha inviato allievi nelle scuole cinematografiche europee — anche a Roma — ed ora effettua una sua parata di spettacoli, film, e danze, nel Festival di San Marino. *Mandabi* significa « mandato », « vaglia ». È una rimessa di denaro da un lavoratore senegalese a Parigi allo zio che vive a Dakar .Lo zio non ha carta d'identità per riscuoterlo, non sa procurarsi documenti, non conosce neppure il giorno in cui è nato. I parenti e i conoscenti han saputo che si è arricchito e gli chiedono prestiti, elemosine, riso. Lo zio bonaccione paga, regala e s'indebita. Consiglieri interessati lo derubano. Ma il denaro non è suo. E vi sarà chi, più lesto, riuscirà a levargli di mano l'intera somma rimasta.

Sono le difficoltà che molti negri incontrano — anche al loro paese — nel nuovo modo di vita portato dagli occidentali: esposte con senso di *humour*, con osservazioni minute della realtà quotidiana. La parte iniziale, tutta descrittiva, è più efficace; quella finale difetta di costruzione drammaturgica; ma il risultato è in complesso positivo e bene ha fatto il giurì a sottolineare le qualità spontanee della favola.

Galileo di L. Cavani (Italia).

Galileo di Liliana Cavani rappresenta la contestazione cattolica, non come volontà di affrancamento o conflitto di fede, ma come dissidio fra libertà e autorità. In un festival meno infuocato avrebbe riportato maggiori consensi. Ma qui interessavano con le audacie concettuali anche quelle linguistiche. *Galileo*, frutto di una meditata collaborazione italo-bulgara, poteva mancare, nel suo mestiere eccellente, nella sua esposizione lucida, nel suo ragionamento logico, delle più vistose novità formali, e restar dietro, nel verdetto della giuria, a film di minore impegno. L'opera è tuttavia nobile, densa, e di alto livello. Nel disegno figurativo, dove prevale il primo piano, si inquadra una recitazione calibrata, nella quale emerge il personaggio di Galileo, impersonato dall'irlandese Cyril Cusack in un *cast* metà bulgaro e metà italiano. Lo scienziato è còlto nella sua

attività didattica a Padova, nei suoi dubbi sulle vecchie teorie sull'universo, nella messa a punto del telescopio dove ottiene le prove sperimentali delle proprie supposizioni, come della veridicità delle teorie di Copernico e Giordano Bruno. Quando, messo in subbuglio il mondo accademico, viene processato dal Sant'Uffizio, anziché fuggire a Venezia affronta il tribunale dell'Inquisizione e reagisce per difendersi, discutere e chiarire: ma non può che cedere, e pronuncia l'abiura. La vita è salva, lo scienziato è distrutto.

Non tutti i personaggi, vicino a Cusack, sono però ugualmente convincenti. Gian Lorenzo Bernini, ad esempio, è tutto incredibile. La musica di Morricone è effettistica. Ma lo spettacolo, nell'insieme, è saldo. La fatica della Cavani, tutt'altro che agevole nel rendere la composizione omogenea, appare assolutamente meritevole.

Wilds in the Streets di Barry Shears (USA).

La fantapolitica nella protesta giovanile: è la direzione scelta dal film statunitense *Wilds in the Streets* (Selvaggi per le strade) di Barry Shears (o.p.). Un giovane cantante lotta contro gli anziani (cioè contro gli ultratrentenni) per eliminarli dalla vita politica. Ottiene il voto per i quattordicenni e viene eletto Presidente. Manda i « matusa » in campi di concentramento. Ma già viene contestato dai più giovani: due fanciulli di sette anni lo accusano dell'incomprensione tipica dei « vecchi » e si convincono che l'« epurazione » deve andare ancora più in là: « quelli che hanno più di dieci anni devono ritirarsi ».

Fracasso musicale, spregiudicatezza LSD, sciocchezzaio tipicamente americano con giovanissimi che si danno arie da vecchi e vecchi che bamboleggiano — come avveniva in *Caro estinto* —, tra i quali imperversa la madre del giovane Presidente, impersonata da Shelley Winters: è un *pastiche* assolutamente *made in U.S.A.*, che sa più di reazione che di critica costruttiva: le poche cose giuste che potrebbe dire annegano nel cattivo gusto e nella assoluta improbabilità logica.

Nostra Signora dei Turchi di C. Bene (Italia).

Il teatro italiano contemporaneo conta su una ricca galleria di personaggi: animatori, registi, attori, imitatori... Ammettiamo pure che gli autori, in questa schiera estrosa e diversissima, sono i meno rappresentati: ma non è forse cambiato, oggi, il concetto di autore drammatico? Non sono autori, prendendo personalità diversissime le une dalle altre, anche Strehler, Visconti, Poli? Un posto a sé, nel teatro italiano contemporaneo d'avanguardia, ha acquistato Carmelo Bene. I suoi spettacoli hanno fatto scandalo, hanno divertito, hanno oltraggiato perfino gli spettatori.. Si è gridato alla scoperta e si è manifestata, al suo apparire e al suo ripetersi, insofferenza per l'attore, narcisista, esclusivo. attratto dal delirio e dal caos: ma resta il fatto che Carmelo Bene, nel teatro italiano contemporaneo, *è*.

Ora l'attore-regista-autore è passato al cinema con *Nostra Signora dei Turchi* (o.p.), soggetto che ha trattato anche in romanzo e in teatro, ma che ha affrontato con rinnovata originalità con la macchina da presa. Ed anche in questa occasione lo scandalo non è mancato, fino al fron-

teggiamento autore-critica in una spavalda conferenza stampa al Palazzo del Cinema dove l'originale Carmelo ha invitato i critici... ad uscire!

L'oggetto della nostra verifica non vuol essere, naturalmente, che il film, e quindi soltanto su *Nostra Signora dei Turchi* — nella interpretazione di Bene, di Lydia Mancinelli e di Salvatore Siniscalchi — dobbiamo e vogliamo soffermarci: ma, come sostenevamo, molti anni fà, che i film di Visconti non si possono giudicare se non si tiene presente anche la sua attività teatrale — e viceversa —, altrettanto dobbiamo dire di questa realizzazione cinematografica dell'artista leccese.

I modi espressivi — che avranno certamente trovato nutrimento nel famoso « barocchetto » — si rinnovano nella pratica di una regìa che utilizza la macchina da presa con la stessa abilità pirotecnica delle sequenze sue teatrali più celebri — aiutato, ovviamente, da un operatore comprensivo e affiatato. Ogni ricerca avanguardistica è strettamente collegata con lo stile già rilevato sulla scena. Le iterazioni di « Arden », le trovate cromatiche di « Faust », i grovigli caotici di « Rosa e nero », le intrusioni letterarie di « Pinocchio », musicali di « Manon », tornano in *Nostra Signora dei Turchi*, dalla versione teatrale a quella cinematografica, anche con più fertile inventiva. Carmelo Bene crea un frenetico amalgama di suoni, colori, gesti, mimiche, dialoghi, monologhi, innesti operistici, voci d'altoparlanti, letture; insiste nelle iterazioni di battute, nella ripetizione di scene, fa e disfa valigie e bauli, si avvolge in damaschi, stracci e bende, si produce attraverso vetrate, come nel film, apparendo in una ampia specchiera, dove si riflette anche la piazza di un paesino pugliese, con la gente seduta al caffé; prepara intrugli di liquidi colorati, si maschera, sparisce dietro fiammate e fumate. E' lo spettacolo in libertà, scatenato, surreale, di « flusso continuo » e di delirio.

Nostra Signora dei Turchi appartiene a questa bolgia di immagini e di suoni, e saremmo lontani dal giusto se volessimo esigerne un soggetto, come avviene peraltro anche nelle sue altre produzioni teatrali. Qui c'è piuttosto, come accadeva prima, un « tema », appunto come in « Pinocchio », in « Amleto », in « Faust », in « Manon »: un tema che si spezza in più temi, « soggetti » giuochi, *actiones* o lazzi. Siamo ad Otranto e se ne vuol rievocare la vicenda della conquista da parte dei Turchi. Santa Margherita d'Otranto ne è spettatrice, vittima, e salvatrice. Il protagonista incarna esso stesso il tema trattandolo per simboli, iperboli, sconfinamenti, dilatazioni, intrusioni, improvvisazioni e soggettivizzazioni fantasiose che obbediscono alla sua concezione teatrale da cui scaturisce di continuo l'imprevisto: ed attraverso lo sconfinamento e l'intrusione realizza uno spettacolo tutto suo, dove il mezzo cinematografico ha acquistato funzionalità propria: nella corsa ottica sui cornicioni dei palazzi e nella sequenza attraverso le fiamme, nel caleidoscopio dei fuochi artificiali e nel contrappunto delle musiche da melodramma, nei frequenti monologhi mimici e nel cullìo di una voce che è al tempo stesso sentimento e parodia.

Le sequenze di assoluta originalità non mancano e vorremmo che fosse messa particolarmente in evidenza quella del duetto erotico cui

Carmelo partecipa, armato di corazza, con grande cigolìo e sbattimento di ferri.

Un'arte per pochi, giacché nata in teatrini con poche panche e sedie, che trova improvvisamente veicolo altorombante, passacontinenti, sullo schermo; un'arte che non può non sorprendere o lasciare allibiti quanti non sospettavano, al di fuori delle esibizioni molto iniziatiche, peraltro conosciute dallo stuolo degli *aficionados*, l'esistenza di questo talento bizzarro, originalissimo, nuovo: i cui spettacoli sembrano passare, in un flusso di torrente, attraverso la cella di Charenton, la sensibilità di Artaud, l'etilismo di Adamov, l'estasi di Becket.

Fuoco! di G. V. Baldi (Italia).

Fuoco! di Gian Vittorio Baldi è la ricostruzione di un fatto di cronaca: non documentario, dunque, ma film documentato. Un operaio impazzito uccide la suocera e la moglie, si barrica in casa, tira raffiche all'impazzata, e alla fine si arrende. L'interesse che suscita è di carattere cronachistico, informativo, non cinematografico, anche se la realizzazione è assolutamente corretta. Finito il film, dalla fotografia livida, quasi impersonale, da cinegiornale, non si sa assolutamente nulla, oltre alla resa del pazzo: né il regista ha inteso spiegare le ragioni o le cause occasionali che hanno determinato l'accesso di follia. C'è uno sforzo di autenticità, col risultato, in limite, parzialmente efficace, anche se deliberatamente si è evitata una resa di valore estetico o psicologico. Il montaggio ha qualche lungaggine. Il titolo è l'unico tradimento, o la sola indulgenza alle esigenze dell'esercizio: sa di « caccia all'uomo » all'americana; invece offre un vero e proprio caso di « eroismo » all'italiana. Un carabiniere inerme, conoscente del folle omicida, che cerca, frontalmente, di convincerlo a lasciare le armi, invitandolo, persuadendolo con parole amichevoli, che alla fine vengono ascoltate: « Viè giù! Dàie! Nun te famo niente! Nun è successo niente! ».

Das Schloss di R. Noelte (R.F.T.).

V'è un « castello » ma non v'è Kafka in *Das Schloss* di Rudolf Noelte (o.p.). Cioè vi incontriamo un K. intenzionato a entrare ad ogni costo nel recesso invalicabile, e vi sono funzionari singolari che impartiscono oscure disposizioni, esigono ubbidienza, e praticamente impediscono ad ogni estraneo di introdursi nella cittadella proibita. Vi sono porte che si aprono e chiudono, zoccoli che urtano con cupi colpi gli impiantiti di legno, in uno sbattimento ossessionante. Eppure Kafka sembra assente. Manca, cioè, la magìa fredda, a volte metallica, delle pagine dello scrittore cèco, che il film traduce in un colore attutito, laddove più efficace sarebbe stato il bianco-nero. Il paesaggio del « Castello » a noi è sempre apparso come quello stesso del Castello di Praga: dove le entrature sono infinite, ma non si sa dove siamo arrivati, una porta succede a un'altra porta, ma per addentrarsi sempre più in un labirinto di cui non si sa se abbiamo superato o no l'ultima barriera, e se riusciremo a sortirne.

Ma il castello che ha scelto Noelte appartiene piuttosto al nord della Germania: le vedute grigioverdi sono più di Storm che austro-boeme. La recitazione di Maximilian Shell, il geometra K., è immobile: manichino non creatura umana.

Anche se il film ha una sua unità sonora e cromatica — ma in un paesaggio che è senza colori — siamo di fronte più al naturalismo di Hauptmann che al mondo poetico di Kafka. L'azione si svolge in un andirivieni continuo, con un rumore di passi ossessivo da cui nascono effetti che non erano certo nelle intenzioni dello scrittore.

Kierion di D. Theos (Grecia).

Kierion di Demostene Theos non porta tutto il peso dell'odierno dramma greco, come accadeva per *I pastori del disordine* di Nino Papatakis; ovvero non se ne denunciano che in parte le cause. Ne è protagonista un giornalista, Aimos Nasperak, che prima è accusato di avere ucciso un collega americano, poi è scagionato, mentre la colpa ricade su un capo del movimento studentesco. Aimos cerca di scoprire la verità, e sta per raggiungerla, quando lo studente viene a sua volta ucciso: vittima delle forze oscure che non esitano a eliminare quanti sono sulla loro strada, in una catena di delitti che non accenna a finire.

Il film non ha particolari qualità che persuadano sul piano del trattenimento, e tantomeno del messaggio. Conta più per le sue allusioni, anche indirette, che per quello che dice.

Teorema di P. P. Pasolini (Italia).

Teorema è tematicamente la più ambigua delle opere di Pier Paolo Pasolini, come anche quella che raggiunge i risultati più rari di poesia e di purezza aspressiva. V'è un senso di Dio che è di tipo bergmaniano. L'autore dimostra l'importanza di Dio nel momento della sua assenza: è nella sua assenza la prova dell'importanza, della necessità, della sua presenza. Pasolini vuol dimostrare che Lui, mediato dall'ospite, dal visitatore, deve stare lì, in quella famiglia, agendo in quel modo, possedendone i singoli componenti, per rivelarli a se stessi, altrimenti tutto sarebbe andato distrutto. La conoscenza del divino viene raggiunta attraverso la mediazione della carne. E finché c'è il Salvatore tutti possono avere la loro parte di felicità, quando se ne va, tutti perdono la testa e sono infelici.

Ma si potrebbe interpretare anche in maniera del tutto diversa: è l'ospite che sconvolge la piatta vita della famiglia borghese. È la sua presenza che li trasforma, li violenta, li « plagia » fino a rendere irraggiungibile la loro felicità: l'arte di Pietro sarà *bluff*, la follia tacita di Emilia diventerà santità, la figlia, distratta dal complesso edipico, vaneggerà come Ofelia, la madre cercherà conforto, dopo che nel sesso, nella preghiera, il padre nella autospoliazione e nell'urlo. C'è, insieme, la salvazione e la dannazione.

I fatti si svolgono geometricamente. Prima è l'incontro dell'ospite con i componenti la famiglia e il possesso, quindi il distacco e le sue conseguenze. Si potrebbe dire meglio: unione (che può significare comunione, amore, beatitudine), separazione (che è disgrazia), disperazione (che è assenza di Dio).

Il destino dei « visitati » offre all'artista il modo di esprimere la sua concezione del mondo: vede nella peccatrice il ritorno alla coscienza e la necessità dell'espiazione; nella umile una nostalgia della terra, un voler ricongiungersi ad essa, inondandola di pianto, fino al miracolo;

nel padre una soluzione del problema sociale (lavoro, proprietà); e l'attività artistica di Pietro gli dà modo di esternare la sua concezione dell'arte e della critica: quella, espressa con umiltà, per autentica vocazione, con significato sicuro, imperterrito, prepotente, altrimenti si arriva all'arte-truffa, al segno casuale; e questa, ognora fabbricando i propri strumenti critici per capire una creazione che non può essere che nuova, capace di rompere ogni schema noto.

La completezza del talento registico di Pasolini si manifesta anche nella recitazione della Mangano, angolosa e fredda come una forbice, della Betti, attonita come una fatturata — ma una Coppa Volpi sulle sue spalle è forse di troppa responsabilità —, del Girotti che torna ad uno dei suoi ruoli più significativi, anche se non del calibro di *Ossessione*. Il Salvatore è contenuto e misterioso, presente e muto, in un certo senso, « detto »: che i cinque restino colpiti dalla sua presenza è più per convenzione di un ruolo già precisato, che per dimostrazione.

Dato il suo giusto valore a questa opera che è certamente destinata a restare nella carriera di Pasolini e nella stessa leggenda del cinema italiano di questi anni di crisi, vogliamo ora fare qualche considerazione, anche se non arriviamo primi, sul premio che l'O.C.I.C. ha voluto attribuirle per i suoi presunti valori cristiani.

La maniera di intendere il cristianesimo da parte di Pasolini è del tutto personale e non va confusa col sentimento di tutti i cattolici. *Teorema* è certamente un film pieno di religiosità, ma non ha elementi tali da essere portato ad esempio quale film cattolico. Ciò esula, credo, dalle stesse intenzioni dell'artista. Compito dell'O.C.I.C. dovrebbe essere la ricerca del « film ideale » nello spirito del Concilio — che va già oltre la posizione di Pio XII — ma *Teorema* non è il film ideale in questo senso. Scegliendolo, la giuria dell'O.C.I.C. ha manifestato, con molta superficialità, di non essere in grado di adempiere al suo compito, di fraintendere il significato del premio, e poiché casi del genere si ripetono più volte non crediamo ingiusto che i cattolici delll'O.C.I.C., con sincero senso di autocritica, piuttosto che dimostrare in più circostanze immaturità e superficialità, sospendano un premio che conferito in maniera errata non contribuisce certo a chiarire le idee del mondo cattolico. È la solita smania di correre avanti a tutti, per dimostrare più audacia, nella presunzione di essere primi, ignorando che si tratta di una corsa sbagliata!

I due films spagnoli vanno esaminati insieme: rappresentano entrambi una opposizione al conformismo di molta produzione ispanica.

Despuès del diluvio di J. Esteva Grewe (Spagna).

Despuès del diluvio (Dopo il diluvio) di Jacinto Esteva Grewe è tutto simboli: dalla foresta incendiata in cui vivono il maturo Pedro e il più giovane Mauricio, che potrebbe essere la Spagna dopo la guerra civile, a Patricia che è il mondo esterno che vuole convivere con entrambi, al magazzino di vestiti d'altri tempi che è il patrimonio comune dei due uomini, uniti e fondamentalmente diversi. Patricia cerca di separarli, prima offrendosi all'uno, poi all'altro: ma allorché li vede pronti a riunirsi, spara su entrambi.

Stress es tres tres di C. Saura (Spagna).

Stress es tres tres (Stress al limite) di Carlos Saura è stato proiettato, seguendo l'ordine di programmazione, dopo *Faces*. Parte da grandi premesse sociologiche, ma finisce per restringersi alla limitata tematica dell'adulterio. Potrebbe essere il tradizionale « triangolo » portato all'epoca di Antonioni, nel conformismo delle concezioni spagnole. Lui, Fernando, soffre di gelosia per la presenza dell'altro, Antonio: il quale finisce — anche se inizialmente era lontano dal volerlo — col sedurre lei, Teresa, e rimuovere in un certo senso l'incubo da cui Fernando è ossessionato: ora che sa, potrà essere più calmo, più naturale; il problema non è più un problema. E Fernando si acqueta: « Cocu magnifique ».

È meglio realizzato il secondo film: la recitazione, la ambientazione, raggiungono uno *standing* assolutamente uscito dalla provincia culturale della maggior parte del cinema madrileno. *Dopo il diluvio* ha più estro e ambisce ad una maggiore significazione: la Spagna vecchia e nuova, l'insidia esterna. I simboli nascono da una abitudine ai simboli che è tipica del cinema, anche « ridotto », dei registi di Barcellona. Ma le intenzioni non emergono.

Diario di una schizofrenica di N. Risi (Italia).

In *Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi dobbiamo vedere la ricostruzione, oltre che di un processo terapeutico, di un fatto morale. Il tema viene dal libro di Andrée Sechehaye, la realizzazione è vigilata, sul piano scientifico, da uno psicanalista: Franco Fornari. È la storia di Anna, che per non aver profittato del latte materno è affetta da una forma di schizofrenia: vane sono le cure per riportarla alla normalità, finché una psicanalista svizzera non risolve il problema del complesso meccanismo mentale della paziente, e — sostituendosi addirittura, per un certo tempo, alla madre — non scioglie il suo groviglio interiore, restituendola alla normalità. L'iter terapeutico è di estremo interesse; la realizzazione ha una sua grazia poetica, anche per la efficace presenza della fanciulla e della sua guida, interpretata da Margarita Lozano. Offre nozioni nuove allo spettatore lontano dai problemi psicanalitici, le quali possono essere riassunte in questo pensiero di Freud: noi possiamo imparare dai malati mentali molte cose perché la loro vita interiore è molto più intensa della nostra.

Faces di J. Cassavetes (USA).

Faces (Volti) di John Cassavetes ci riporta al mondo medio americano di oggi, quale è interpretato in teatro da commediografi come John Albee. È la storia di un tradimento, di un'evasione dalla vita di ogni giorno, compiuta da due coniugi che sono stati quattordici anni insieme. Il punto di crisi fa venir fuori, attraverso un dialogo denso, da commedia appunto, i concetti di vita, religione, affari, amicizia, che appartengono all'americano medio. La frattura potrebbe essere definitiva, perché tanto lui che lei hanno agito quasi irresistibilmente, coscientemente, senza che il coniuge ignori nulla; ma dopo la crisi, accettata senza difesa, nell'anticonformismo morale dell'epoca, sopraggiunge l'acquietamento, la coscienza e forse anche il rimorso, in un ritorno alla normalità estremamente sofferto e triste: e la vita della coppia riprende,

intimamente mutilata, più consapevole della pochezza umana, e certamente anche meno felice.

Il film ha grandi qualità di penetrazione psicologica, di descrizione ambientale, di resa concettuale, con il conforto di una recitazione perfetta — una *vera* recitazione — che accomuna in bravura John Marley, Coppa Volpi per l'attore, Fred Draper, Gene Rowlands, Lynn Carlin, ed altri apprezzati caratteristi, nel quadro della più splendente tradizione attorale statunitense, cui il Cassavetes stesso, l'autore di *Shadows*, regista e attore, appartiene.

Come vuole il titolo, il film abbonda di primi piani ed è tutto dialogo: un seguito di battute, di risate, di giuoco tattile, fino al pianto. La disperazione è latente fin dalle prime immagini, dove non si fa che ridere; e si sa già che lo scoppio di lacrime non mancherà.

Partner di B. Bertolucci (Italia).

Bernardo Bertolucci è di quei « contestatori » che hanno preferito presentare alla Mostra i propri film, e non è ingiusto che l'abbiano fatto. Un film è un'opera che viene preparata per lungo tempo, meditata, sofferta: il risultato di un lavoro rimuginato e protratto, non della levata di testa o della piazzata di un momento. Si può amare come un figlio, se ci si crede, dice Pasolini. Bertolucci ha mostrato di amarlo, e lo ha difeso in una animata conferenza stampa: il rimprovero che gli è stato fatto, che condividiamo, è di scarsa chiarezza. Film per *élite,* è stato detto, non film per tutti. L'assunto è nobile: prendendo a lontano modello il « Sosia » di Dostoevskij, Bertolucci ci presenta in *Partner* un personaggio sdoppiato, che è insieme esterno e interno, sociale e antisociale, chiuso e aperto, contestatore e integrato; che mira a un mondo nuovo raffigurato in un teatro nuovo (ispirato dal Living Theatre), un teatro-vita che non tolleri ostacoli per attuarsi ed imporsi, che è espressione della contestazione globale e nasce come idea dai princìpi sostenuti nei recenti moti studenteschi: distruzione della scuola e della società per una società nuova. Il concetto, utopistico nella formulazione generale, anche se potrà trovare attuazione in riforme « settoriali » e « graduali », che sono le sole cui ci ha abituato a credere la vita democratica, è espresso con una acrobazia espressiva che ha il torto di « non suggerire » e che è troppo aristocratica nel discorso, quando l'idea che la muove nasce da sicura ansia populista. Se il problema si presenta con aspetti diversi nel contesto delle espressioni tradizionali, nel caso del cinema — nuova forma d'arte per una fruizione universale e immediata — così come si configura in *Partner* è inaccettabile. Un artista, che ha l'orgoglio di qualificarsi comunista, non si può permettere il lusso o il piacere di comporre per una *élite.* Farsi capire, per lui, dovrebbe essere più importante che esprimersi. Va reso omaggio, dunque, allo sforzo di invenzione linguistica dell'artista; ma non si può tacere lo smacco. Non si nega la spiritualità della ricerca; ma non si può non registrare la caduta.

I concetti di teatro come vita, di recitare come essere, mutuati dal Living Theatre — ed abbiam visto quale fascino eserciti questo complesso presso i giovani di tutto il mondo — non sono così facili a

comunicare da esser trattati con un linguaggio che, anche se sincero, appare, soprattutto, più snobistico ed esibizionistico — ed in ciò Bertolucci è tanto vicino a Godard — che fermamente indicativo. Anche quei colori del Vietnam — indicanti la nostra concitata epoca — sono spesi piuttosto male per un film di così scarsa utilità ideologica ed anzi potrebbero risultare — ciò che non è — un poco degno sfruttamento di una situazione così crudele, per un giuoco, in fondo, destinato a una limitata espansione e fruizione.

Tell me Lies di P. Brook (Gran Bretagna).

La tragedia del Vietnam ha dato spunto prima a un testo per il teatro di Peter Weiss — « Us » — poi al film *Tell me lies* (Raccontami bugie) di Peter Brook, che da Weiss ha desunto anche la sua migliore prova cinematografica: *Marat-Sade*. Mark, Pauline e Bob sono tre giovani che vivono a Londra: impressionati dai fatti del Vietnam cercano di fare qualcosa per combattere quanto di insensato avviene in Indocina. Interrogano uomini politici, partecipano a manifestazioni, tirano una bomba contro l'Ambasciata americana. Ma è Mark che finisce all'ospedale. Eppure si convince che non può restare inerte di fronte a questa guerra insensata.

Il film è un pretesto per una inchiesta viva, forse visivamente non del tutto unitaria, ma sempre efficace, su un avvenimento cruciale della nostra epoca, che la televisione e i rotocalchi ci hanno portato in casa, coi bonzi che si bruciano vivi, i feriti civili che sfilano innocenti e martoriati. Una serie di colloqui, di cineattualità, di scene-inchiesta che hanno il sapore dell'autenticità anche quando sono ricostruite. Il problema esce in tutta la sua vastità, durezza, atrocità.

Riferendoci ancora alle decisioni della giuria, dobbiamo riconoscere che raramente Venezia ha avuto un verdetto così omogeneo, anche con un consesso mutilo, per le defezioni dell'ultim'ora, come nell'edizione 1968. È vero che il significato del premio al produttore spagnolo di *Stress es tres tres* va considerato a parte e le Coppe Volpi (Laura Betti, John Marley)sono espedienti per non tacere di film di valore passati sullo schermo del Palazzo del Cinema; ma il Leone d'oro e i premi speciali della giuria, che sono quelli che più emergono, sembra che riescano in pieno a dare un senso alla rassegna e a indicarne le opere più rappresentative. Non ci nascondiamo, tuttavia, come del resto abbiamo osservato altre volte, che non è facile mettere a confronto opere « saggistiche », come potrebbe essere *Le mani sulla città*, ed opere di trattenimento o comunque aderenti alla linea narrativa e drammatica tradizionale, come *Le feu follet* (Fuoco fatuo): gli esempi vengono dalla ventiseesima Mostra di Venezia. Quest'anno è quasi impossibile dire altrettanto in quanto i film prescelti erano in massima parte saggistici, e quelli di diverso carattere avevano una forte componente « epica » in senso brechtiano, oppure prendevano spunto da fatti d'oggi, immergendosi dunque nella più viva attualità: da — riepilogando — *Tell me lies*, occasionato dalla guerra in Vietnam e dalle sue reazioni in campo ideologico e sociale, ad *Artisten* di Kluge, che è tutto inserito nei pro-

blemi attuali della società e della creazione artistica, a *Partner* e *Wheel of ashes*, significativi sullo stato della gioventù d'oggi, a *Summit* e *Teorema* dove l'aspetto cronachistico, attuale, prende in qualche sequenza il sopravvento, a *Enfance nue* che non vuole fare spettacolo, ma esporre il problema della infanzia abbandonata, a *Fuoco!*, *Diario di una schizofrenica*, *Galileo*, perfino, dove la parte saggistica è certamente preponderante su quella spettacolare o poetica.

In una selezione di questo carattere era indispensabile che la giuria operasse le sue scelte fra le opere saggistiche ed epiche, dove peraltro la parte riguardante le innovazioni di linguaggio avesse un particolare rilievo, e logiche quindi sono risultate le sue preferenze, manifestate con un equilibrio degno di encomio. È chiaro che i giudici hanno voluto, insieme, mettere in evidenza le posizioni d'avanguardia che scaturivano dai concetti e dalla scrittura: e perfettamente consenzienti ci trova — ripetiamo — l'indicazione sui film di Kluge, di Bene, di Lapoujade, ai quali fanno degna corona *Teorema*, *Faces*, *Tell me lies*, *I disertori*, *Compromesso*, e non essi soltanto, che sono quanto di meglio ha dato la « ventinovesima ». E quanto alla menzione che il verdetto fa di *Mandabi* o di *Stress es tres tres*, si ha da vedervi un incoraggiamento a una cinematografia agli albori, ma già fornita di qualche personalità interessante, e ad una produzione che deve compiere non pochi sforzi per uscire da un conformismo ritardante.

È chiaro che con opere come quelle segnalate la Mostra ha operato quest'anno un altro capovolgimento che non può non essere tenuto nel debito conto: si è, cioè, pressoché cancellata la nozione di cinema-divertimento. I film che abbiamo esaminato obbligano a meditazioni, a commenti, a ripensamenti, che la pellicola di mero svago non ci poneva certamente davanti, all'epoca del divismo o del film scacciapensieri. Il cinema vuole metterci sempre più di fronte ai problemi dell'epoca, alle nostre responsabilità, ai nostri impegni civili. Certo, l'una parte non può e non deve uccidere l'altra. Come nell'editoria c'è posto per la letteratura saggistica e romanzesca, amena e di documentazione, altrettanto dovrà avvenire per il cinema. È illusorio credere che l'una parte debba necessariamente uccidere l'altra: sarebbe una violenza, che probabilmente una minoranza si crederebbe anche disposta a esercitare, contrastata subito da coloro che non fossero consenzienti. Ed anche qui è un problema di civiltà e di tolleranza: c'è posto per tutti i generi, e spesso sono proprio gli amatori dei testi impegnati che anelano il prodotto di evasione: poiché corrisponde a reali esigenze che l'umanità ha sempre avuto, fin da quando amava, insieme l'*Orestiade* e la commedia di Aristofane.

Riferendoci all'avvenire della Mostra, consideriamo non del tutto inutili le polemiche, culminate in veri e propri « scontri », che si sono verificate attorno al recente festival veneziano. Non ci sembra impossibile realizzare una più diretta partecipazione di autori e critici alla gestione della Mostra, e ciò potrà essere studiato responsabilmente al momento del rinnovo — che è ormai imminente — di statuti e rego-

lamenti. Vorremmo anche noi che però, nel necessario aggiornamento, due concetti essenziali restassero intoccabili: quelli della internazionalità e della venezianità della Mostra.

Soprusi di minoranze, cui potremmo appartenere noi stessi, si tratti di autori o di critici, non ci sembrano legittimi, in quanto il mondo del cinema è composto di autori e critici che concepiscono in maniera diversa i modi del necessario rinnovamento, ed in quanto esso è composto — come potremmo ignorarlo? — anche di tecnici e di produttori: è singolare, anzi, che anche le produzioni dell'Europa Orientale hanno manifestato le loro preoccupazioni e i loro dissensi, insieme a quelli occidentali, proprio alla vigilia della « ventinovesima ».

Se non vediamo, quindi, un'autogestione limitata ai soli autori e critici, perché sarebbero minoranza, la consideriamo « minoritaria » anche se limitata ai soli italiani. E' giusto che in una Mostra internazionale di così elevate responsabilità come se le è andata attribuendo quella veneziana, anche il cinema straniero possa avere, nelle forme dovute, più garanzie di rispetto e di autodecisione. Sarebbe ridicola una autogestione che badasse, ancora una volta, a interessi particolaristici o corporativi, concernenti, poniamo, i soli italiani, o i soli critici e autori italiani, quali le caratteristiche di Venezia, ed anzitutto la sua internazionalità, assolutamente negano.

La Giuria della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia composta da Guido Piovene, presidente, e da Jacques Doniol-Valcroze, Akira Iwasaki, Roger Manvell, Vicente-Antonio Pineda

auspica che anche negli anni prossimi venga mantenuto alla Mostra il carattere che la distingue, e che consiste nella difesa e nella presentazione dei film d'autore.

La Giuria desidera segnalare particolarmente quattro film:

Tell me lies (Raccontami bugie) di Peter Brook, che si è servito con onestà ed efficacia del linguaggio cinematografico per esporre un problema attuale di fondamentale importanza;

Zbehové (I disertori) di Juro Jakubisko, che non si è potuto prendere in considerazione perché mancava dei sottotitoli e che ha colto dalla tradizione della ballata popolare un'illustrazione, piena di lirismo tragico, dell'orrore della guerra;

Le mandat (Il vaglia) di Ousmane Sembene, che nella veste di una favola ricca di umorismo, ha messo in luce il problema di adattamento del mondo africano alla vita moderna;

Diario di una schizofrenica di Nelo Risi, per l'esattezza con cui ha esposto un fatto clinico di alto interesse umano.

Il Premio Opera Prima « Colomba d'Oro della città di Venezia », destinato ad incoraggiare un giovanissimo regista, è stato assegnato a Philo Bregstein per il film *Il compromesso* che contribuisce al formarsi di una cinematografia di qualità in un paese come l'Olanda dove sono molteplici le difficoltà economiche di produzione.

Il premio « BUCINTORO », destinato ad un produttore che abbia contribuito ad un indirizzo culturale ed artistico del cinema, è stato assegnato al produttore spagnolo Elias Querejeta per il coraggio e la continuità con cui persevera in una linea di produzione indipendente al di là di ogni tendenza tradizionale e conformista. In questo festival egli è stato presente con il film *Stress es tres tres* (*Stress al limite*).

La COPPA VOLPI per la migliore interpretazione femminile è stata assegnata a Laura Betti che corrisponde perfettamente all'intenso mondo poetico, sostenuto da una regia magistrale di Pier Paolo Pasolini nel suo film *Teorema*.

La COPPA VOLPI per la migliore interpretazione maschile è stata assegnata a John Marley per l'energia espressiva con cui si integra in un film di forte osservazione realistica e lontano da ogni conformismo di stile, *Faces* (Volti) di John Cassavetes.

Uno dei due PREMI SPECIALI della Giuria è stato assegnato al film *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene per la totale libertà con cui ha espresso la sua forza creativa mediante il mezzo cinematografico.

L'altro PREMIO SPECIALE della Giuria è stato assegnato al film *Le Socrate* di Robert Lapoujade che ha saputo tradurre in un linguaggio nuovo e concreto un'esperienza filosofica perenne.

Al film *Die artisten in der zirkuskuppel: ratlos* (Artisti sotto la tenda del circo: perplessi) di Alexander Kluge che rappresenta i problemi paralleli del mondo e dell'arte attuali con estrema maturità e precisione, con sostenuto rigore e con un linguaggio originale e moderno, la Giuria, per decisione unanime, ha assegnato il LEONE D'ORO DI SAN MARCO.

I film in concorso

L'ENFANCE NUE — **s.** e **r.**: Maurice Pialat - **f.**: Claude Beausoleil - **int.**: Michel Tarrazon, Linda Gutemberg, Raoul Billerey, Pierrette Deplanque, Marie-Louise Thierry, Henri Puff, Marie Marc, Maurice Coussoneau - **p.**: Stephan Films, Renn Productions, Les Films du Carrosse, Parc Film - **o.**: Francia.

LE SOCRATE — **s.** e **r.**: Robert Lapoujade - **f.**: Jean-Jacques Renon - **m.**: Bernard Parmeggiani - **int.**: Pierre Luzan, R.J. Chauffard, Martine Brochard, Stephane Fay, Jean-Pierre Sentier - **p.**: C.E.C.R.T., Pierre Domec, Jacques Pollet, Bayerische Rundfunk, Telepool (Munich), O.R.T.F. - **o.**: Francia.

ZBEHOVE — **s.**: Ladislav Tasky, Juro Jakubisko - **r.** e **f.**: Juro Jakubisko - **m.**: Stepan Konicek - **int.**: Maria Grandtnerova, Imrichx Wavzulic, Navhry Koseymov, Helena Anysova - **p.**: Studio Cinema, Bratislava - **o.**: Cecoslovacchia.

BALLADE POUR UN CHIEN — **s.**: Gérard Vergez, Maurice Cury - **r.**: Gérard Vergez - **f.**: Patrice Pouget - **int.**: Charles Vanel, Julien Guiolar - **p.**: Production Figeci - **o.**: Francia.

WHEEL OF ASHES — **s. r.** e **f.**: Peter Emmanuel Goldman - **m.**: Hugh Robertson, Olivier Tariol - **int.**: Pierre Clementi, Katinka Bo, Pierre Besançon - **p.**: P.B.N. - **o.**: U.S.A.

L'ECUME DES JOURS — **s.**: basato sul romanzo di Boris Vian - **sc.**: Pierre Pellegri, Philippe Damarcay, Charles Belmont - **r.**: Charles Belmont - **f.**: Jean-Jacques Rochut - **scg.**: Auguste Pace - **m.**: André

Hodeir - **int.**: Jacques Perrin, Marie-France Pisier, Samy Frey, Alexandra Stewart, Annie Buron - **p.**: André Michelin, Chumiane Production - **o.**: Francia.

HET COMPROMIS — **s.** e **r.**: Philo Bregstein - **f.**: Gerard Vandenberg, Frabs Bromet, Mat van Hensbergen - **m.**: Louis van Dijk - **int.**: Marline Fritzius, Gerben Hellinga, John Thiel, Judith Malina, Julian Beck e The Living Theatre - **p.**: Rob du Mée, Parkfilm - **p.**: Olanda.

SUMMIT — **s.** e **r.**: Giorgio Bontempi - **f.**: Erico Menczer - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Claude Reynaud - **int.**: Gian Maria Volonté, Mireille Darc, Olga Georges-Picot, Giampiero Albertini - **p.**: Tirso Film (Roma), Lira Film (Parigi) - **o.**: Italia.

ME AND MY BROTHER — **s. r.** e **f.**: Robert Frank - **int.**: Joseph Chaikin, Julius Orlovsky, John Coe, Allen Ginsberg, Roscoe Lee Browne - **p.**: Two Faces Company - **o.**: U.S.A.

DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS — **s.** e **r.**: Alexander Kluge - **f.**: Gunther Hormann, Thomas Mauch - **int.**: Hannelore Hofer, Alfred Edel, Klaus Schwabkopf - **p.**: Kairos Film - **o.**: Germania.

MANDABI — **s.** e **r.**: Ousmane Sembene - **o.**: Senegal.

GALILEO — **s.**: Tullio Pinelli e Liliana Cavani - **r.**: Liliana Cavani - **f.**: Alfio Contini - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Cyril Cusack, Gigi Ballista, Giulio Broggi, Georghi Cerkelov, Nicolai Doicev, Maia Dragomanska, Giampiero Frondini - **p.**: Fenice Cinematografica, Rizzoli Film, Kinozenter (Sofia) - **o.**: Italia.

WILDS IN THE STREETS — **s.**: Robert Thom - **r.**: Barry Shears - **f.**: Richard Moore - **int.**: Shelley Winters, Christopher Jones, Diane Varsi, Hal Holbrook, Millie Perkins - **p.**: American International Pictures - **o.**: U.S.A.

NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI — **s.** e **r.**: Carmelo Bene - **f.**: Mario Masini - **int.**: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Salvatore Siniscalchi, Ornella Ferrari, Anita Masini - **p.**: Carmelo Bene - **o.**: Italia.

FUOCO! — **s.** e **r.**: Gian Vittorio Baldi - **f.**: Ugo Piccone - **m.**: Franco Potenza - **int.**: Mario Bagnato, Lydia Biondi - **p.**: Idi Cinematografica - **o.**: Italia.

DAS SCHLOSS — **s.**: basato sul romanzo di Franz Kafka - **sc.** e **r.**: Rudolf Noelte - **f.**: Wolfgang Treu - **scg.**: Otto Pischinger, Herta Pischinger - **int.**: Maximilian Schell, Cordula Trantow, Trudik Danien, Helmut Qualtinger, Franz Misar - **p.**: Alfa Film, Rudolf Noelte, Maximilian Schell - **o.**: Germania.

KIERION — **s.**, **r.** e **p.**: Demostenes Theos - **f.**: Georges Paboussopoulos - **m.**: Manos Loizos - **int.**: Anestis, Vlachos, Eleni Theofilou, Kyriakos Katsourakis - **o.**: Grecia.

TEOREMA — **s.** e **r.**: Pier Paolo Pasolini - **f.**: Giuseppe Ruzzolini - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Silvana Mangano, Terence Stamp, Massimo Girotti, Anne Wiasemsky, Laura Betti, Andres José Cruz, Ninetto Davoli, Alfonso Gatto, Carlo De Mejo - **p.**: Franco Rossellini e Manolo Bolognini per la Aetos Film - **o.**: Italia.

DESPUES DEL DILUVIO — **s.** e **r.**: Jacinto Esteva Grewe - **f.**: Juan Amores - **m.**: Joan Manuel Serrat - **int.**: Francisco Rabal, Miljanou Bardot, Francisco Viader - **p.**: Filmscontacto, Barcellona - **o.**: Spagna.

DIARIO DI UNA SCHIZOFRENICA — **s.**: Fabio Carpi, Nelo Risi - **r.**: Nelo Risi - **f.**: Giulio Albonico - **m.**: Ivan Vandor - **int.**: Ghislaine d'Orsay, Margarita Lozano, Umberto Raho, Gabriella Mulachiè, Manlio Busoni, Giuseppe Liuzzi, Sara Ridolfi, Marija Tocinowsky - **p.**: Idi Cinematografica - **o.**: Italia.

FACES — **s.**, **r.** e **p.**: John Cassavetes - **f.**: Al Ruban - **int.**: John Marley, Gene Rowlands, Lynn Carlin, Fred Draper, Seymour Cassel, Val Avery, Dorothy Gulliver - **o.**: U.S.A.

STRESS ES TRES TRES — **s.** e **r.**: Carlos Saura - **f.**: Luis Cuadrado - **m.**: Luis de Pablo - **int.**: Gerardine Chaplin, Juan Luis Galiardo, Fernando Cebrian - **p.**: Elias Querejeta - **o.**: Spagna.

PARTNER — **s.**: basato sul « Sosia » di F. Dostoevskij - **sc.**: Bernardo Bertolucci e Gianni Amico - **r.**: Bernardo Bertolucci - **f.**: Ugo Piccone - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Pierre Clementi, Tina Aumont, Stefania Sandrelli - **p.**: Red Film - **o.**: Italia.

TELL ME LIES — **r.**: Peter Brook - **m.**: Richard Peaslee - **int.**: Eric Allan, Mary Allen, Jeremy Anthony, Hugh Armstrong, Noel Collins - **p.**: London Continental - **o.**: Gran Bretagna.

MONTEREY POP — **r.**: D.A. Pennebaker - **int.**: Scott McKenzie, Mamas & Papas, Canned Heat, Simon & Garfunkel, Hugh Masekela, Jefferson Airplace, Grace Slick, Big Brother, Holding Company, Janis Joplin, Eric Burdon, The Animals, The Who, Country Joe, The Fish, Otis Redding, Jimi Hendrix, Ravu Shankar - **p.**: The Foundation Leacock Pennebaker Inc. - **o.**: U.S.A.

(a cura di M.V.)

Incontro con l'autore

Alexander Kluge: per il « leone d'oro » essere intellettuali non è un male

D) *Mi vuol dire, sintetizzandolo magari in una frase, qual è secondo lei il significato del film che quest'anno presenta alla Mostra di Venezia,* Artisti sotto la tenda del circo: perplessi?

R) Il soggetto del mio film si basa su una sorta di atto di devozione dell'arte. Leni Peickert è un'artista, proprietaria di un circo, e intende trasformarlo perché l'ama, pur conoscendo perfettamente le contraddizioni insiste nelle diverse situazioni artistiche d'oggi giorno e in cui tutti noi viviamo.

D) *Il film descrive il fallimento di un sogno: Leni non riesce a dar vita al « suo » circo. Però l'esperienza di Leni non è negativa: in quale misura e perché.*

R) Perché la perplessità è qualcosa di creativo. Leni Peickert infatti ha delle idee ben precise su come cambiare il circo, e quando fallisce va alla televisione. Anche qui incontra delle difficoltà ma Leni pensa che passo dopo passo riuscirà a raggiungere dei risultati soddisfacenti.

D) *Perché ha ambientato il suo film nel mondo del circo?*

R) Noi abbiamo varie forme di spettacolo e di espressione artistica: cinema, teatro, musica, ecc. ma il circo è uno strumento culturale comprensibile a tutti. E poi da bambino ho amato molto il circo. Un altro motivo della mia scelta è dato dal fatto che il circo non è sovvenzionato, come ad esempio il teatro che vive quindi in una situazione privilegiata ed è seguito da una classe di spettatori ben individuata, mentre invece il circo ha una larga base popolare come le opere di Verdi.

D) *A proposito di Verdi, lei ha utilizzato nella colonna musicale del suo film diversi brani del* Trovatore. *Mi vuole dire qualcosa in merito?*

R) Ho utilizzato la musica di Verdi perché è molto popolare anche in Germania, ed è una musica per gli uomini di buona volontà. Ricorda poi la situazione del 1848.

D) *La tecnica con cui è stato costruito il suo film — rifiuto del racconto tradizionale e montaggio per « variazioni sul tema » — è strettamente legata al tipo di storia raccontata. Mi vuole dire come lei è giunto a questa costruzione cinematografica?*

R) È una costruzione molto semplice, perché così è il sogno nella nostra mente. Si può trovare anche una analogia nella letteratura, e precisamente nel romanzo picaresco come *Don Chisciotte* o *Semplicissimus*. Questa è la forma del romanzo epico, ed io credo che il film epico debba avere un suo avvenire.

D) *Nel corso della conferenza stampa alla Mostra le è stata posta una domanda che contrapponeva il principio del lavoro a quello del piacere così com'era visto in passato e oggi giorno. Mi vuole chiarire meglio il suo pensiero in merito?*

R) Innanzi tutto tengo a chiarire che io non ho parlato di principio di lavoro e di principio del piacere, ma bensì ho contrapposto il principio di « performance » a quello di « réjoussance ». La nostra società disprezza questo secondo principio, sebbene sia un diritto umano. Solo i bambini posseggono una vera gioia, ed è partendo da questo secondo principio che si opera una rivoluzione contro la cultura tradizionale per affermare i diritti umani in contrapposizione ai principi di repressione e di « performance », quando non sono necessari.

D) *Questa sua risposta mi fa pensare alla funzione che ha la pubblicità nella società contemporanea. Lei pensa che sia positiva o negativa?*

R) La difficoltà sta nel fatto che la pubblicità è fatta per una classe, appunto la classe dominante. Quando è strumento di una sola classe è un fatto di conservazione liberale, mentre la pubblicità pluralistica è uno strumento di repressione.

D) *Lei ha detto di non aver fiducia negli intellettuali. Perché?*

R) Il pensare non deve costituire oggetto di divisione di lavoro. Essere intellettuali non è un male — anche Socrate era un intellettuale — ma la formazione degli intellettuali nella nostra società porta ad avere degli specialisti, ed è basata su una divisione tra teoria e pratica. Io non credo che ciò sia sufficiente.

D) *Ha anche detto che il film deve essere* prodotto *nella mente dello spettatore. Mi vuole illustrare questo suo pensiero?*

R) Ho detto questo perché penso che il film non deve essere solamente un oggetto artistico come un quadro o un brano di musica, ma dato che è in rapporto diretto con l'immaginazione dell'uomo è in grado di comunicare attraverso tutti i sensi dell'uomo molto di più della letteratura, ad esempio, basata unicamente sulla parola.

D) *Alcuni psicologi hanno voluto vedere nell'esperienza cinematografica molti punti di contatto con quella onirica, per cui lo spettatore assiste alla proiezione del film come in sogno. Si avrebbe dunque una sorta di com-*

pleta identificazione tra lo spettatore e l'attore che compie quelle determinate azioni e ha quella determinata psicologia. Lei, penso, non concorderà con questa teoria.

R) Infatti non concordo con questa tesi, perché il fruitore che si identifica non deve esistere. Per quanto riguarda il sogno devo dire che non è una forma di « trance », ma è un vero e proprio lavoro dello spirito, molto complesso, tanto che non può essere manipolato. Sono invece i film di Hollywood che favoriscono una falsa identificazione attraverso una manipolazione delle coscienze, ma non credo proprio che questi film diano all'uomo qualcosa che sia veramente dell'uomo, che gli serva. Il vero film non chiede allo spettatore alcun processo d'identificazione, bensì accresce le sue conoscenze e gli comunica il dubbio attivo che esiste qualcosa di diverso delle sue idee.

D) *Bisogna però tenere presente il fatto che l'educazione filmica del pubblico lascia ancora molto a desiderare.*

R) Esatto. Il pubblico oggi giorno è completamente in mano alle grandi compagnie di distribuzione, ma se oggi è così non è detto che lo debba essere anche per il futuro.

D) *Fermiamoci, per ora, alla situazione d'oggi. Alla conferenza stampa lei ha detto, e lo ha anche confermato il suo amico e collega Straub, che è molto più facile trovare un produttore che non un distributore di film di qualità. In Germania si è fatto qualcosa per rendere più facile la distribuzione di questi film?*

R) Il mio primo film, *La ragazza senza storia*, venne distribuito dalla maggiore casa tedesca, la Constantin-Film, che riuscì a fare molti soldi. Dopo questo successo la stessa casa ha voluto anche il mio secondo film con la speranza di ottenere lo stesso risultato. E credo proprio che ciò sia possibile, perché quello che conta sui nostri mercati controllati dalle grosse compagnie di distribuzione, è proprio il fatto che un film, considerato alla stessa stregua di qualunque altro prodotto industriale, venga distribuito da una di quelle organizzazioni, a prescindere dal suo contenuto e dal modo con cui è girato. Non si tratta dunque di un fatto qualitativo, ma invece di una semplice questione, potremmo dire, amministrativa.

D) *Vorrei ora conoscere il suo pensiero sul cosiddetto « giovane cinema tedesco » di cui quest'anno a Olbia si è tenuta una rassegna, e ove è stato letto un breve scritto inviato dal regista Straub, che doveva prendere parte alla Rassegna ma che non poté intervenire, fortemente polemico per i film di quei registi. (Il testo in parola — come mi ha detto lo stesso regista incontrato a Venezia — è un pensiero di Brecht scritto nel 1919 sul giornale della sua città, Augusta, e si riferisce al teatro dell'epoca: eccone la traduzione: « Voi avete sempre pensato che ciò sia qualcosa, ma io vi dico: non è altro che uno scandalo quanto voi qui vedete, è il vostro completo fallimento; è la vostra stupidità che viene qui ufficialmente dimostrata, la vostra pigrizia nel pensare e la vostra obiezione. »* n.d.r.)

R) È un vero peccato, ma Straub ha ragione. Il « giovane cinema tedesco » è stato, fino a due anni fa, una speranza. Tutti i registi e i loro produttori sono ora integrati nel sistema. Oggi abbiamo infatti in Germania una legge sul cinema che aiuta

questa integrazione e pone ostacoli all'affermazione dei nuovi registi favorendo i grossi produttori e negando invece l'indispensabile aiuto alle produzioni indipendenti. Lei mi chiede del « Kuratorium » e io le rispondo che questo è sì un aiuto per i giovani registi, ma non costituisce certo un rimedio alla legge del cinema. (Il « Kuratorium » è un sistema di finanziamento statale, di regola 300.000 marchi, riservato alle opere prime. n.d.r.). Per quanto riguarda il mio film *Artisti ecc.*, sono stato io stesso contemporaneamente regista e produttore. Per concludere su questo argomento posso ancora dirle che il « vecchio » giovane-cinema-tedesco è morto, ma sono sopravvissuti alcuni, pochi, registi che io apprezzo, come Straub, Lemke, e ora abbiamo i giovani della scuola di Ulm. Questi ultimi producono film di metraggio insolito, da un minuto a tre ore di proiezione, e lavorano soprattutto per la televisione. Uno di questi autori ha lavorato nel mio ultimo film: è il signor Hörmann che ha curato una parte della fotografia, e ha recentemente ultimato un film di due ore sul movimento studentesco in Germania. In complesso vi sono oggi nel mio paese una ventina di buoni registi.

D) *Torniamo al suo film. Ad un certo punto Leni Peickert dice una frase che vorrei mi spiegasse: « Mentre sotto la tenda del circo l'uomo non può che dare l'impressione di volare, l'uomo — fuori della tenda del circo — vola ».*

R) Oggi giorno è semplice volare con gli aeroplani, ma nel circo vi è ancora una situazione simile a quella del 1800, quando non si poteva volare ma solo dare l'impressione di volare. Il circo dà appunto la sensazione di poter tutto, che l'uomo è padrone della natura, perciò c'è un ottimismo, un perfezionismo che separa l'arte del circo dagli spettatori. Questi ultimi non fanno niente, ma sono semplicemente incantati di quello che vedono fare dagli artisti sotto la tenda, essi fanno qualche cosa di disumano, di incredibile.

D) *Il suo film usa molto spesso di quella figura retorica che va sotto il nome di allegoria. Non teme, talvolta, di non essere capito?*

R) Non è sempre necessario capire, mentre è sempre necessario vedere ciò che è rappresentato nel quadro. Non è comunque mia intenzione fare delle allegorie o raccontare parabole, ma solo portare avanti delle esperienze, così come faceva Brecht, però in modo un poco più cauto.

D) *Parliamo ora degli elefanti... che parlano.*

R) In Germania la gente pensa che l'elefante sia un animale intelligente, sensibile, dotato di una memoria di ferro. Infatti si raccontano storielle su maltrattamenti e sgarbi che gli elefanti fanno pagare cari sia pure a distanza di anni. Gli elefanti del mio film sono un mezzo di « ammaestramento », e svolgono la funzione dell'uomo pensante dando prova d'intelligenza e d'immaginazione: per questo parlano.

D) *Quali dei giovani registi italiani conosce meglio?*

R) Senz'altro Bertolucci, che fa un genere di film simile a quello che vogliamo fare noi. Conosco anche Bellocchio, ma amo più il film di Bertolucci che ho visto, *Prima della rivoluzione,* è più autentico.

D) *Ho notato che lei segue assiduamente la retrospettiva di Renoir. Cosa pensa dei suoi film?*

R) Noi in Germania amiamo molto i film « del nonno ». Mi ha colpito specialmente *Nana*, un film che usa dei mezzi espressivi molto moderni. Credo che Renoir e Ophüls siano i padri del cinema come noi lo intendiamo.

D) *Cosa pensa dell'azione di contestazione che viene svolta quest'anno a Venezia?*

R) Anche noi abbiamo avuto quest'anno a Berlino le nostre esperienze. Io penso che la lotta sia doverosa quando è necessaria, ma qui al Lido non vedo questa necessità. Ritengo che l'associazione internazionale dei produttori sia un nemico, forse, ma non una personalità come quella del signor Chiarini. La contestazione alla Mostra di Venezia dimostra soltanto la debolezza della sinistra. In effetti è un'azione troppo difficile da svolgere qui, e non è un caso che il « controfestival » non esista.

(*intervista a cura di* N. I.)

Note

Cinema e televisione, artificio e natura

Proseguendo il suo coerente discorso sulle arti e sui media *della comunicazione umana, Gillo Dorfles è approdato alla riva del cinema e della televisione (1). È una navigazione che stanno compiendo in molti, linguisti, antropologi, filosofi di varia provenienza, sociologi, letterati: con notevole soddisfazione loro a quanto sembra (per l'impulso che ne traggono all'approfondimento dei loro problemi) e con qualche imbarazzo altrui (cioè dei critici e dei filmologi che si vedono sommersi dalla rumorosa invasione). Sarebbe meglio se la pratica della ricerca interdisciplinare fosse estesa anche a questi territori, per evitare conflitti di competenza (sempre perniciosi, spesso ridicoli) e spreco di energie. Ma ciò non sembra ancora possibile.*

Dorfles è un critico ingegnoso della nostra società, e dei mezzi che la società impiega per esprimersi. Insieme, è un critico che ha fiducia nell'uomo, convinto che l'uomo si salverà dal marasma, nonostante tutto. Il suo ingegno si esercita proprio in questo, nell'accettare il mondo qual'è e nel cercare, fra le sue maglie, le soluzioni possibili per giungere alla salvezza. Se tale atteggiamento lo si vuol chiamare impegno, prego. Nulla lo vieta. Ma il discorso di Dorfles risulta, alla resa dei conti, più ampio e articolato di quanto la semplice (e ormai screditata) nozione dell'impegno comporti.

Pensiamo sia dovuto a questo il rifiuto di accettare ad occhi chiusi lo strutturalismo. Rifiuto che è, in partenza, un riconoscimento dei meriti dello strutturalismo linguistico (in quanto acquisizione scientifica da cui non è lecito prescindere), e che si traduce alla fine in una riduzione dei confini della dottrina a ciò che di essa appare sicuro e utilizzabile. Si può cominciare a discutere con Dorfles muovendo proprio di qui (anche se il tema è da lui affrontato in chiusura), perché solo sgombrando il terreno dagli equivoci oggi

(1) Artificio e natura, *Giulio Einaudi editore, Torino, 1968.*

tanto diffusi riuscirà proficuo un confronto aperto con le idee dell'autore. Contrastando la pericolosa tendenza dello strutturalismo a rifiutare il giudizio, e ribadendo invece la « opportunità di non trascurare l'elemento assiologico nella considerazione dell'opera d'arte », Dorfles mette in guardia contro l'indiscriminata estensione degli « schemi strutturalistici » alle arti. In ciò accade, infatti, « qualcosa di analogo a quanto si verificava tempo addietro quando, per un certo periodo, invalse la tendenza a utilizzare alcuni principi, come quelli proporzionali o ricavati dalla sezione aurea e dei tracciati armonici, alle diverse forme artistiche: alcune misurazioni proporzionali che s'erano rivelate preziose per giustificare ad esempio la suddivisione della gamma musicale pitagorica o per analizzare le dimensioni della Grande Piramide o del Partenone (e che avevano trovato utili riscontri persino nelle misurazioni delle cattedrali gotiche e di alcuni dipinti moderni: La grande Jatte *di Seurat, certi dipinti concreti di Max Bill impostati, già in partenza, su equazioni algebriche), dovevano invece risultare del tutto oziose e superflue se applicate a opere d'arte d'altra natura, proprio a dimostrare l'impossibilità di sottomettere l'arte a regole identiche attraverso le diverse epoche ». Nessuna regola oggettiva, nessun codice resistono alla necessità di accostare l'essenza di un'opera, per comprenderla. Ogni regola, ogni codice individuano una struttura formale, e la mettono in rapporto con altre strutture e con una* langue *(quando di* langue *si possa parlare), ma non individuano un'opera. Che è quanto ribadire quel che, da un diverso angolo visuale, ha riconosciuto un linguista insigne come Benvenuto Terracini, analizzando alcuni esempi di critica letteraria dello Jakobson e ricordando l'intervento di Albert Henry al colloquio internazionale di Liegi sui « Méthodes de la grammaire » (« Egli è giunto a porsi il dilemma se sia possibile imprimere alla critica l'andamento di un'indagine scientifica ed ha risposto di no, con una delicatezza di fondo più eloquente di qualunque negazione perentoria ») (2).*

Se non si tratta di un'indagine scientifica, però, il trabocchetto del « gusto » inghiotte subito ogni velleità di critica ragionevolmente fondata sui dati di fatto. Mancando l'appiglio del rigore scientifico, della « oggettività » d'un metodo, è sin troppo facile (inevitabile?) cadere nelle fluttuazioni dei giudizi legati alle impressioni personali o alle tendenze ideologico-culturali dell'epoca. Si può sostenere che ciò è evitabile (l'estetica idealistica ha presunto di evitarlo) o inevitabile (in questo caso rimane, tuttavia, da stabilire se sia un danno grave come alcuni paventano o se non sia piuttosto un fatto connaturato allo stesso agire umano, e quindi da studiarsi in quanto tale, senza pudichi timori). Dorfles, buon pragmatico, propone — di là dal problema teorico, che non trascura ma nemmeno drammatizza — un tipo di lavoro concreto. Secondo lui, il carattere distintivo di un'opera (e, dunque, la possibilità di coglierne il valore) risiede in quelle che chiama le epistrutture, *ossia tutti quei particolari e quei fattori secondari, quei « riempitivi » che normalmente sfuggono alla « considerazione nazionale e analitica ». Ciò lo induce, sulla scorta dello strutturalismo, a dar la preferenza agli elementi sincronici per considerare quel che l'opera « è oggi — e — qui, come se ogni precedente*

(2) *B.T.,* Stilistica al bivio? Storicismo versus strutturalismo, *in « Strumenti critici », n. 5, febbraio 1968.*

VENEZIA 1968: premio speciale della giuria a *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene.

VENEZIA 1968: (*sopra*) *Teorema* di Pier Paolo Pasolini, con Terence Stamp; (*a destra*) *Zbehové* di Juraj Jukubisko: (*sotto*) *Partner* di Bernardo Bertolucci, con Pierre Clementi.

VENEZIA 1968: film prodotti da Gian Vittorio Baldi: (*a sinistra*) *Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi, con Ghislaine D'Orsay; (*sotto*) *Fuoco!* di Gian Vittorio Baldi, con Mario Bagnato.

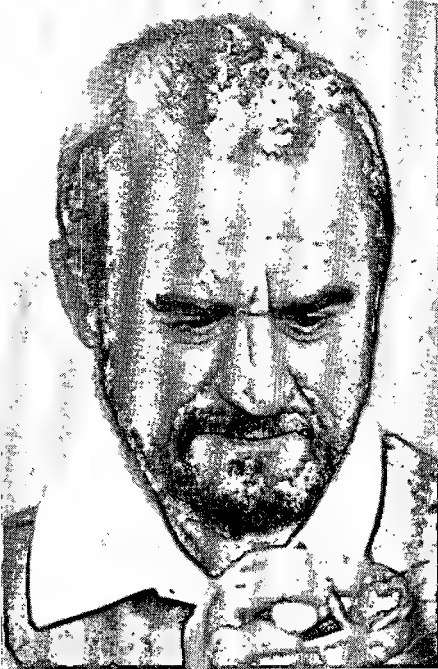
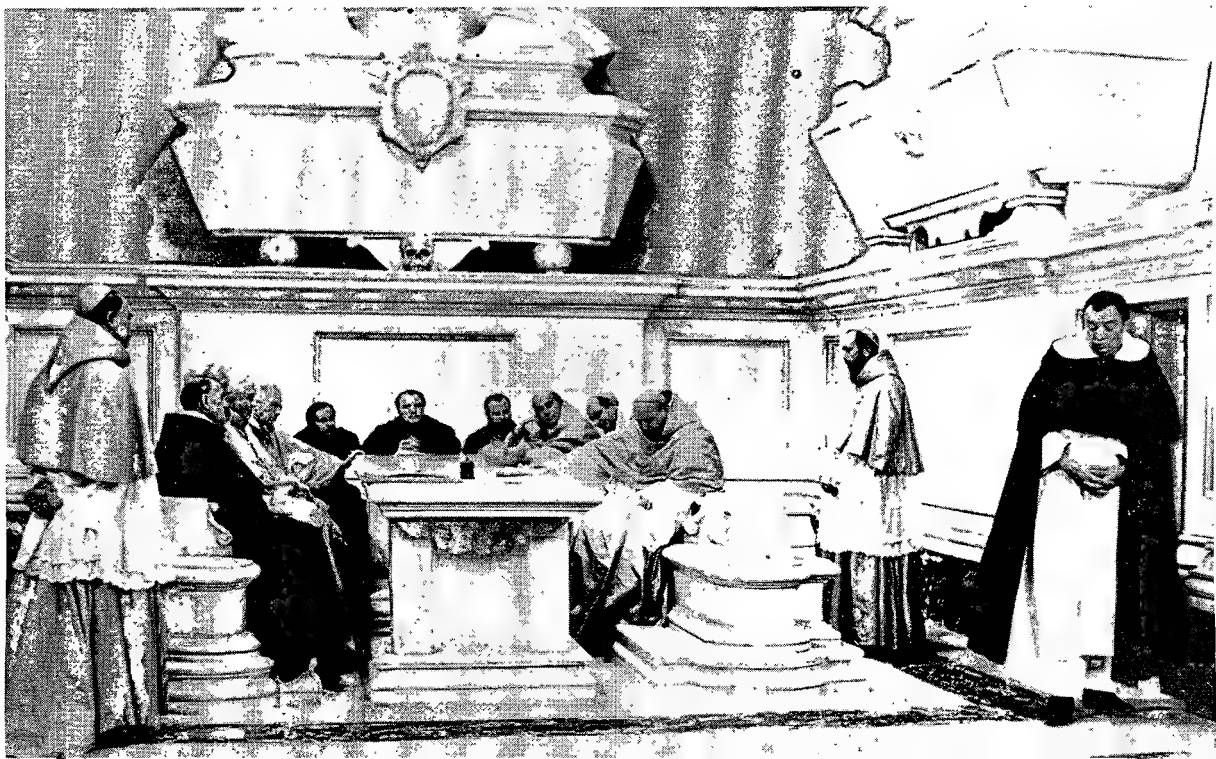
VENEZIA 1968: (*a sinistra*) *Das Schloss* di Rudolf Noelte, con Maximilian Schell; (*sotto a sinistra*) *Wheel of Ashes* di Peter Emmanuel Goldman, con Pierre Clementi; (*in basso*) *L'écume des jours* di Charles Belmont, con Samy Frey.

VENEZIA 1968: alcune « opere prime » (*a sinistra*) *Summit* di Giorgio Bontempi, con Mireille Darc e Gian Maria Volonté; (*sopra*) *Het Compromis* di Philo Bregstein, con John Thiel e Marline Fritzius.

(*sopra*) *Kierion* di Demostenes Theos, con Anestis Vlachos; (*a destra*) *Ballade pour un chien* di Gérard Vergez, con Charles Vanel.

VENEZIA 1968: film degli Stati Uniti - (*sopra*) *Monterey Pop* di D.A. Pennebaker; (*a destra*) *Wild in the Streets* di Barry Shears; (*sotto*) *We and My Brother* di Robert Frank.

VENEZIA 1968: (*a sinistra*) *L'enfance nue* di Maurice Pialat.

Film spagnoli: (*a destra*) *Stress es tres tres* di Carlos Saura; (*sotto*) *Despuès del diluvio* di Jacinto Esteva Grewe.

VENEZIA 1968: *Galileo* di Liliana Cavani (*sopra* Cyril Cusak; a *destra* Lou Castel e Cyril Cusak).

nostra esperienza fosse posta tra parentesi e sospesa »: cosa che permette di recuperare i « fattori artistico-culturali preesistenti » ma solo in quanto entrano nel nostro orizzonte attuale, come « eredità » intimamente assorbita dal presente. L'importanza di questo atteggiamento consisterebbe nel fatto di poter porre un punto fermo, sia pure provvisorio, alla continua, rapidissima usura che oggi subiscono le forme usate dall'uomo per esprimersi. « Un concetto come quello di sincronia — chiarisce Dorfles — ci può in parte consentire di ammettere, se non un arresto nel consumo delle forme, almeno il concepire un divenire strutturato delle stesse ». *Un metodo come questo andrebbe verificato caso per caso, sul concreto. Probabilmente, non si applica a tutte le opere con la medesima efficacia, prescindendo dall'acume di chi se ne serve. Qual'è, del resto, l'opera così « esaurita » nel presente, e al tempo stesso così « ricca » di passato, da stimolare un esame sincronico che non scantoni nella storia se non per via indiretta?*

Quel tanto di storia che entra nell'orizzonte mentale del critico non potrà mai essere un termine preciso. Estremamente variabile, a seconda della cultura dei singoli e delle diverse situazioni (ambientali, psicologiche, ideologiche) in cui si trovano a lavorare, servirà forse solo come stimolo ad una osservazione più accurata dell'opera vista — secondo il criterio sincronico dello strutturalismo — nel suo esistere qui ed oggi, immersa nella cultura della quale è parte ma isolata dai precedenti che quella cultura hanno fatto nascere. D'altronde una rinnovata « ingenuità » o verginità (anche voluta e artificiosa) davanti alle opere offre il grande vantaggio di entrare meglio, più facilmente, in sintonia con quelle che Dorfles chiama le « consuetudini etiche ed estetiche, creative e percettive » di un determinato periodo culturale, di quello appunto su cui le opere sorgono. E questo essere in sintonia con la visione del mondo d'una certa epoca sembra l'unico modo serio per comprendere. « Soltanto se ammettiamo — sostiene Dorfles — l'esistenza di una analogia strutturale *tra situazioni ideologiche, sociali, morali d'una determinata cultura, potremo trovare quel legame morfologico (più che logico!) che ci permetta di dare, oggi, un giudizio che non sia falsato da sovracostruzioni storiche o da preconcetti pseudofilosofici circa i costumi e i gusti d'una data epoca ».*

Il problema, a questo punto, consiste nell'appurare (Dorfles ne è ben conscio, e nella pania si dibatte quasi disperatamente) quale grado di « estraneità » — di distacco, dalla materia esaminata, dal mondo che ci circonda — possiamo ottenere, noi che osserviamo, dinanzi alle opere da osservare. Che esista quella « analogia strutturale » fra la situazione culturale e i prodotti che essa esprime, non pare sia dubbio. Ma in quale misura noi siamo dentro il cerchio di questa analogia, e in quale modo riusciamo a separarcene per pronunciare un giudizio che sia veramente tale e non soltanto una riproduzione meccanica, a livello critico, di quelle strutture e di ciò che esse significano? I mezzi di comunicazioni di massa — in particolare televisione e cinema — rappresentano un ottimo banco di prova per saggiare la realtà delle cose (e abbandonare, eventualmente, le illusioni di indipendenza critica e di libertà che ancora nutrissimo).

Dorfles ci sembra vada al cuore del problema quando esamina il punto di maggiore tensione, e di maggiore influenza, dei mass media: *la pubblicità. È in questo settore che si è concentrato lo sforzo più massiccio e pianificato*

dei manipolatori delle tecniche visivo-sonore, non solo dal punto di vista della efficacia « suggestiva » ma anche da quello della raffinatezza estetica, della intensità espressiva. Tale tipo di « messaggio » (la pubblicità e, per essa, la sua versione più influente: la pubblicità televisiva) è — ricorda Dorfles, e come non essere d'accordo con lui? — « così legato a motivi d'ordine economico, utilitario, quasi sempre asservito al capitalismo più sfrenato o ai grandi complessi monopolistici i più lontani da ogni sana impostazione sociale » che lo si può ritenere « una delle più preziose spie *dei nostri tempi, una delle più acute rivelatrici delle condizioni di critica o di succubato, di comprensione o di onirismo in cui si vengono a trovare le popolazioni d'Occidente ». Le coppie di opposti esprimono più una speranza che un dato di fatto: parlando solo di succubato e di onirismo si sarebbe più vicini alla realtà.*

Importa che la pubblicità possegga qualità artistiche? Dorfles pensa di no. Anche una pubblicità Kitsch *riesce gradita, soprattutto perché alcuni prodotti (la maggior parte, si direbbe) sono destinati a quella « tipica media o anche grossa borghesia trionfante nella nostra era capitalistica ». Ma qui accade un fatto curioso, il* Kitsch *finisce per piacere anche alla* élite *intellettuale, grazie ad un processo masochistico sempre più diffuso. « Accadrebbe, a proposito di alcune note e anche celebri sequenze pubblicitarie, quanto accade per alcune tipiche musiche di consumo, o per alcuni fumetti triviali che* affascinano *un certo pubblico considerato (e considerantesi) del tutto* high brow, *per la loro trivialità e la loro grossolana pacchianeria ». Si può aggiungere che, per la crescente e capillare influenza della pubblicità televisiva, il confine tra il* Kitsch *e ciò che siamo soliti chiamare arte si va gradatamente scolorendo, e tende ad annullarsi. Non solo, ma la innegabile perfezione formale della pubblicità (l'ingegnosità e il buon gusto esteriore delle trovate, la sapienza del ritmo, la singolare capacità espressiva) parrebbe piuttosto ridurre che non ampliare il terreno su cui il* Kitsch *agisce. I « bravi » registi della pubblicità televisiva, un tempo rarissimi, si vanno facendo sempre più numerosi; sempre nuove reclute, anche illustri (altrove), si affiancano ai vecchi praticoni, e i vecchi (e i nuovi) praticoni si scaltriscono con una rapidità sorprendente.*

Che significa? Che si sta formando una piattaforma comune di notevole qualità tecnico-espressiva, autonoma e in un certo senso autosufficiente. La tecnica — se vogliamo chiamarla soltanto tecnica, ma qui si capisce come il significato dei termini si stia annebbiando — acquista una forza propria, che si irradia fuori di sé e invade zone con le quali aveva fino a ieri semplici contatti di sudditanza (l'ideazione, l'impostazione del « discorso », la composizione ecc.). Ora, se ricordiamo che il punto di partenza risiede nelle esigenze commerciali del neocapitalismo, possiamo intuire quali conseguenze potrà avere — già sta avendo — una simile evoluzione delle tecniche visivo-sonore. E qui si colloca la domanda conclusiva: qual'è davvero il grado di libertà critica dell'osservatore in una situazione del genere (anche prescindendo dal masochismo degli intellettuali adoratori di Barbarella)? Quando Dorfles, a proposito della « pubblicità che trasforma la natura in oggetto », afferma che essa « toglie al fluire spontaneo di sorgenti vitali la loro imprecisione, suddivide, incapsula, centellina, ammannisce sotto forma di elementi distinti, ben suddivisi, e quindi prima di tutto smerciabili, qualsiasi prodotto la natura o

l'uomo abbia scoperto o creato in maniera caotica », non fa che descrivere sotto altra forma la natura « assorbente » e totalitaria che i mezzi di comunicazione di massa rivelano con sempre maggiore chiarezza. Ci si domanda, allora, a che cosa possa servire la rinnovata verginità dell'osservatore che si ponga dinanzi alle opere in un rapporto puramente sincronico per comprenderle sino in fondo attraverso l'individuazione delle « consuetudini etiche ed estetiche, creative e percettive » della loro epoca. Perché, trovandosi egli nella situazione accennata, è quanto meno dubbio che riesca, con quel solo criterio, a individuarle.

Riproviamo, adesso, a seguire Dorfles. La televisione e il cinema (soprattutto il cinema d'inchiesta e i suoi derivati narrativi, più abbondanti e comunque più incisivi di quanto si pensi), se hanno da una parte contribuito a creare la situazione di cui si parlava, hanno dall'altra messo in moto un processo di attivazione sociale su larga scala che rappresenta il grande fatto nuovo della nostra epoca (o, almeno, sembra rappresentarlo). Tra gli effetti provocati dal diffondersi dell'inchiesta, televisiva e cinematografica, Dorfles indica, come il più importante, la « partecipazione dell'uomo alla strutturazione della società ». « È interessante — commenta — che questo risvegliarsi d'una coscienza sociale possa derivare all'uomo proprio da quei mezzi che dovrebbero (come alcuni ritengono) abolirla ». La civiltà meccanizzata aveva provocato una diminuzione del peso dell'individuo nel suo ambiente, allontanandolo dallo « stato di natura » e trasformandolo sempre più in oggetto. La televisione, e il cinema d'inchiesta, hanno fatto sì che la tendenza s'invertisse: « il cittadino è diventato e si è sentito diventare presente ovunque, *almeno potenzialmente presente. Da qui un diverso e accresciuto senso di possibilità d'ingerenza negli affari dello stato, della cosa pubblica, che certamente mancava nell'immediato passato ». I* mass media *hanno anche un altro benefico effetto, contribuiscono ad affinare la sensibilità estetica dei loro fruitori. È lo stesso fenomeno — precisa Dorfles — « che accade di continuo per la presenza intorno a noi di elementi appartenenti all'architettura, al* design, *alla grafica, che all'insaputa degli stessi passanti finiscono per imprimersi nelle loro menti e condizionarli ad un tipo di prodotto che sarà in grado di elevare il loro gusto* naturale ».

Potremmo dire, completando la tesi di Dorfles, che è in corso un doppio e parallelo processo, a livello delle élites *e al livello popolare. Al primo si constata una progressiva perdita dello spirito critico, per effetto della sempre maggiore pressione delle tecniche raffinate, ma massificanti, elaborate dai* mass media; *al secondo si sta verificando una sorta di risveglio della sensibilità sociale ed estetica, che dovrebbe consentire agli individui di affermare i loro diritti di cittadini nel quadro della civiltà dei consumi. Dove condurrà questa divergenza fra i due livelli, nessuno saprebbe prevedere. A vederlo così, ha tutta l'aria di essere un processo abnorme, un poco assurdo, difficilmente spiegabile. Svela, tuttavia, un fatto significativo. Dorfles, come molti altri critici della nostra civiltà, mostra, ragionando nel modo che abbiamo veduto, una natura d'intellettuale di stampo umanitario-idealista che ha le sue radici (e i suoi limiti storici) nelle ideologie populistiche dell'Ottocento. L'insistenza sulle facoltà di naturale ricupero del popolo, l'ottimismo, la fiducia nella educazione (tutto il discorso sottintende la necessità, in un punto del resto esplicitamente affermata, di elevare « la consapevolezza estetica delle popolazioni »)*

indicano qual'è secondo lui la via per sfuggire all'integrazione. Le stesse riserve verso alcuni aspetti « sopraffattori » delle tecniche dell'inchiesta televisiva e cinematografica (le quali mettono a nudo ciò che l'uomo ha di più intimo, per il piacere del pubblico) acquistano sovente un tono di « ragionevole » moralismo (la dignità e la « sacralità » dell'uomo considerate in astratto) che illuminano ancora meglio il fondo della ideologia professata. Nobile ideologia, certamente, ma quanto davvero utile — con la sua generosa « fiducia nel popolo » — per scardinare le basi di quella autentica sopraffazione totalitaria dei mass media *che lo stesso Dorfles ha illustrato, e continua ad illustrare, con metodica acutezza?*

Peraltro, che al livello delle élites *si stia assistendo ad una progressiva perdita dello spirito critico (e quindi della capacità di comprendere la sostanza vera della insinuante, indolore, progressiva sopraffazione della cultura di massa), Dorfles non lo dice. Lo si è detto qui, discutendo della preferenza da lui accordata al principio strutturalista del criterio sincronico per l'esame delle opere d'arte. Non ci sembra che sia stata una indebita estensione del suo ragionamento. E non vorremmo, comunque, che sotto la « fiducia nel popolo » e la volontà di immergersi il più possibile nel presente (predicata dallo strutturalismo e accettata, con riserve, da Dorfles) si nascondesse una inconscia abdicazione dell'intellettuale ai suoi doveri, e perciò dell'uomo a se stesso. Leggiamo, nel capitolo dedicato all'urbanistica e al disegno industriale: « Sono pronto, come sempre, a negare all'arte alcuni di quei privilegi di cui un tempo godeva, quando era considerata ancora immutabile, eterna, sacra e irripetibile. Ma sono anche deciso a considerare che non si possa — per una mera e temporanea infatuazione scientifica e tecnocratica — asservire tutta l'arte al calcolatore elettronico ». Oscillando fra questo programma apertamente critico e un ottimismo fideistico, Dorfles sviluppa la sua ricerca, che sarà, al limite, possibile, solo se il futuro non sarà già irrimediabilmente compromesso.*

Fernaldo Di Giammatteo

Voci verdiane

Da alcuni anni il Teatro dell'Opera di Roma dedica una particolare attenzione al repertorio verdiano. Oltre alla serata inaugurale, riservata quasi d'obbligo al maggiore musicista italiano (nelle ultime stagioni l'onore è toccato a Falstaff, Vespri siciliani, Trovatore *e nel 1968-69 sarà la volta dell'*Otello), *Verdi ha sempre fatto la parte del leone nei cartelloni, sia con le sue opere di più largo consumo* (Rigoletto, Traviata, Ernani, Don Carlo) *che con quelle meno note ed eseguite* (Attila, Alzira, Due Foscari) *recuperate nel quadro generale dei nuovi interessi filologici e culturali per il repertorio ottocentesco caduto in oblio.*

Un così massiccio ricorso a Verdi, anche quando può creare dei notevoli scompensi nel difficile equilibrio dei cartelloni dei teatri — come è accaduto l'anno passato a Roma dove ci si è dimenticati, semplicemente, di Mozart e

di Wagner! — non può essere accolto che con favore. Non soltanto perché è bene che il pubblico, oggi così eterogeneo e « impreparato », conosca anche il Verdi « minore », ma pure per la speranza che tali iniziative possano prima o poi favorire la formazione di complessi specializzati nelle esecuzioni verdiane, così come avviene all'estero per altri autori.

L'assurdo è infatti che nel « paese del melodramma » sia sempre più difficile eseguire a regola d'arte, musicalmente e vocalmente, le opere del più grande musicista italiano.

Se per il repertorio belcantistico del primo ottocento si può infatti ricorrere a certi « mostri » sacri della lirica (oggi la Sutherland, la Horne, la Caballé come ieri la Callas), sempre più ardua diventa la ricerca di voci autenticamente verdiane, capaci cioè di accoppiare al rigore stilistico del bel canto italiano quelle vibrazioni passionali di intensa vita vissuta e di verità sofferta che sono proprie e inconfondibili dei personaggi di Verdi.

Il discorso potrebbe portare lontano e coinvolgere un po' tutta la situazione della cultura musicale italiana che versa, a testimonianza di una recente indagine statistica, in condizioni veramente disperate. Ma basterà in queste note toccare qualche punto.

Se si prendono in esame alcune delle più recenti realizzazioni di opere verdiane, è fin troppo facile accorgersi quanto esse siano lontane anche da uno standard minimo di decoro. Se si ha la fortuna (assai rara) di poter disporre di un soprano o di un tenore idonei al ruolo, ci si deve poi accontentare di un baritono mediocre, di un basso insufficiente, di un mezzosoprano svociato, o viceversa. Ciò che, fatalmente, crea squilibri nell'esecuzione ed altera la scala dei valori dell'impasto drammatico e musicale.

Pensiamo, per un attimo, alle esecuzioni del Trovatore *che, dato il carattere dell'opera, possono essere considerate esemplificative di quanto si è detto. Oggi la parte di Manrico, una delle più prestigiose del teatro verdiano e per la quale una volta c'era solo l'imbarazzo della scelta (potevano cantarla contemporaneamente Lauri Volpi e Pertile, Merli, Martinelli, Bjöerling ecc.) è affidata, per forza maggiore, a un tenore come Bergonzi. Un cantante, come sappiamo, assai musicale, duttile, intelligente, ma dalla voce senza smalto, senza quelle vibrazioni eroiche che caratterizzano il canto spiegato dell'eroe verdiano. Con un protagonista come Bergonzi, Manrico cambia volto, diventa quasi un personaggio dimesso e crepuscolare. Invano si attenderà di vedere ardere la pira: un pezzo solo da loggione, per certi sofisti, che invece, per la sua collocazione, assurge a fulcro drammatico, e insostituibile, dell'opera.*

I limiti, nel repertorio eroico, dimostrati da Bergonzi — che pure è oggi il cantante più sicuro su cui possa contare la lirica italiana — sono la spia di una condizione generale.

La fretta di arrivare al successo, il poco e disordinato studio, le molte recite, gli errori di scelta nel repertorio: sono tutte cause che possono spiegare la crisi sempre più preoccupante delle voci, le carriere bruciate in pochi anni. Ogni tanto qualche sprazzo di speranza: viene fuori una voce promettente, si fanno progetti, si attende con fiducia che maturi, si affini; e invece arriva presto la delusione. La voce non sboccia, è subito assorbita dal grigiore generale. Bisognerà attendere un'altra occasione. Si prenda, per esempio, Cecchele:

un tenore dalla voce robusta, di buon timbro, che poteva coprire una vasta zona del repertorio verdiano, ma che tuttavia aveva bisogno di studiare ancora, di alleggerire i centri, di imparare ad usare le mezze voci, e che invece appare ormai cristallizato nei suoi difetti, fermo ad un rendimento medio che non potrà dare più sorprese.

L'errore, per noi, ha origini lontane: da quando, con la scomparsa della generazione dei grandi tenori tra le due guerre, si è cominciato a cantare d'istinto e di forza, cercando sempre più di aderire veristicamente *con la voce alle parole dei libretti e ignorando il necessario filtro, o se si vuole anche la accademia, dello stile. Tale metodo, che finisce per preferire la verità scenica a quella musicale, è forse adatto per Puccini, per Giordano o Mascagni, ma non funziona per nulla con Verdi (per non parlare di Bellini, di Donizetti o di Rossini).*

L'interpretazione veristica, alla quale non si sono saputi sottrarre, neppure nel periodo d'oro della loro carriera, Del Monaco e Di Stefano, condiziona oggi la carriera dei nuovi cantanti, anche se il caso Pavarotti, un tenore che sembra volersi riallacciare alle vecchie scuole con risultati per il momento assai interessanti, apre nel chiuso orizzonte uno spiraglio di speranza.

Anche nel campo delle altre voci la situazione non appare migliore. Solo Cappuccili, tra i baritoni, e la Cossotto tra i mezzosoprani, limitatamente a certi ruoli per i suoi limiti interpretativi, possono aspirare alla qualifica di verdiani; e tra i bassi non c'è che d'aspettare con fiducia che i Raimondi e i Roni si maturino e crescano di statura. Quanto ai soprani, infine, né la Scotto né la Freni — singolarmente le più dotate — possono calarsi, per temperamento e possibilità vocali, nelle eroine di Verdi, o competere con la Price o la Gencer.

Non vorremmo essere accusati di eccessivo pessimismo. Ma ci sembra inutile nascondere che la scuola italiana del bel canto è in crisi. Se non si provvede in tempo, il fenomeno diventerà irreversibile e il danno al patrimonio culturale italiano lo pagheremo tutti.

Giovanni Leto

L'ONU Canora di Salisburgo

Non c'è dubbio che una delle principali, e più singolari, caratteristiche del Festival di Salisburgo consiste nella composizione etnicamente assai variegata delle compagnie di canto, il che riflette la situazione generale del teatro lirico mondiale, caratterizzata sia da una accresciuta estensione geografica dell'interesse attivo e passivo per questa forma d'arte (tipico il « boom » americano), e quindi dal maggiore equilibrio qualitativo e quantitativo raggiunto fra le varie scuole, sia dall'estrema facilità con cui ci si muove da una parte all'altra del globo (elemento questo per altro verso assai nocivo alla durata dell'efficienza di molti, troppi cantanti).

Tipico esempio di un'autentica ONU canora è stato il Don Giovanni *di*

quest'anno, diretto e inscenato da Herbert von Karajan. Bulgaro era infatti il protagonista Nicolai Ghiaurov (ma io sentii il finlandese Tom Krause, scenicamente disinvolto e vocalmente corretto, però molto a disagio nella dizione italiana che soprattutto nei recitativi riveste particolare importanza); tedesca la Donna Anna (l'attesissima Gundula Janowitz, ancora non del tutto persuasiva come interprete, ma stilista insuperabile, che dell'aria del secondo atto seppe fare uno dei vertici dell'intero Festival); spagnolo il Don Ottavio di Alfredo Kraus, elegante fraseggiatore ma forse non in evidenza come in altre occasioni; polacca (in sostituzione della spagnola Montserrat Caballé) la Donna Elvira di Teresa Zylis-Gara, dotata di voce non particolarmente voluminosa, ma in compenso stilisticamente e musicalmente agguerrita; gallese il magistrale Leporello di Geraint Evans, cantante-attore di brillanti risorse, senza dubbio fra le migliori caratterizzazioni che di questo personaggio siano state realizzate nell'ultimo ventennio; italiana la patetica Zerlina di Mirella Freni (poi sostituita dalla vivace francese Jeannette Pilou, che si fece apprezzare più per il rilievo scenico dato al personaggio che per la piuttosto scialba prestazione vocale); ancora italiano l'espertissimo Masetto di Rolando Panerai; e infine finlandese era l'imponente Commendatore di Martti Talvela, favorito dall'uso dell'amplificatore.

Gli onori del trionfo toccarono naturalmente a Karajan, magnifico direttore e interprete più di quanto sia stato buon regista, sensibile alle seduzioni hollywoodiane del grandioso e dello spettacolare alla Cecil De Mille, che il palcoscenico del Grosses Festspielhaus certamente sollecita ma che risultano eccessive per le ridotte esigenze del capolavoro mozartiano.

* * *

L'internazionalità della compagnia di canto fu una caratteristica anche del Barbiere di Siviglia, *altro elemento di attrazione su cui puntava quest'anno il Festival di Salisburgo, sia per il particolare significato che veniva ad assumere nell'anno rossiniano l'allestimento dell'edizione originale del capolavoro del Pesarese, sia perché essa coincideva con l'esordio salisburghese di Claudio Abbado quale direttore operistico (e in un'opera come il* Barbiere!). *Esordio felicissimo che valse a mettere in luce le splendide qualità tecniche e interpretative del 35enne maestro milanese, confermatosi bacchetta di acuta sensibilità e di autentica levatura internazionale.*

Fra variazioni agogiche e dinamiche, non molto significativa appare invece la nuova edizione del Barbiere *rispetto a quella che siamo abituati ad ascoltare nei nostri teatri, se si eccettuano l'aggiunta all'aria di Bartolo e lo spostamento di un tono della celebre « Calunnia », che costa quindi maggiore fatica a Don Basilio, qui magistralmente impersonato da Paolo Montarsolo. Come sempre bravissimo il peruviano Luis Alva quale Almaviva, gustosissimo (sebbene alquanto deteriorato vocalmente) il Bartolo dello svizzero Fernando Corena, ed efficace la Berta della nostra Stefania Malagù. Il tedesco Hermann Prey, valendosi accortamente di una voce educata allo stile cameristico, riuscì dal canto suo a delineare un Figaro simpatico e scenicamente disinvolto. Altrettanto simpatica, ma largamente manchevole sotto il profilo vocale, la Rosina dell'australiana Malvina Major.*

Vero protagonista di questo Barbiere, *anche se non sempre in chiave po-*

sitiva, fu però il regista francese Jean-Pierre Ponnelle, il quale forzò fino all'estremo, e qualche volta anche oltre, lo humour connaturato alla musica stessa di Rossini. Ne venne fuori una regia di tipo cinematografico, fra Clair e Tati, con una serie di « gags » sovente azzeccate (di una comicità irresistibile, per esempio, il rilievo conferito al personaggio di Ambrogio, il servo sordo di Bartolo) ma troppo insistito, che finirono per prendere la mano allo stesso Ponnelle con risultati farseschi di gusto discutibile ma di sicura presa su un pubblico non eccessivamente scaltrito. Questo « moderno » Barbiere *riuscì comunque uno spettacolo innegabilmente interessante e, pur con gli evidenti difetti denunciati, costituì senza dubbio un vertice della manifestazione salisburghese.*

* * *

*Di un altro vertice — per me, anzi il climax — furono splendidi protagonisti ancora Karajan e i suoi meravigliosi Wiener Philharmoniker nel concerto mattutino del 25 agosto, svoltosi fra le crescenti acclamazioni di un pubblico che gremiva il Grosses Festspielhaus. Il motivo di tanto entusiasmo è presto individuato nel programma che, accanto all'*Incompiuta *schubertiana — della quale Karajan offrì una esecuzione levigatissima e lucidissima, fatta di intima poesia e insieme di elegiaca pateticità —, recava alcune fra le più belle pagine di quel fior di musicista che è Johann Strauss. Qui il celebre direttore, magistralmente assecondato dalla 'sua' orchestra, toccò vertici assolutamente insuperabili di perfezione interpretativa. Il suo* Bel Danubio blu *fu realmente l'apoteosi del valzer, la personificazione medesima della gaia ed elegante Vienna di fine secolo, e la sua bacchetta per un momento sembrò davvero magica nel far rivivere un'epoca irrimediabilmente trascorsa, nel fissare dinanzi agli ascoltatori l'immagine della « felix » Austria absburgica già inconsapevolmente avviata al suo triste declino.*

Giorgio Gualerzi

La grafica nel cinema e nella televisione

Quando nacque il cinema, i primi titoli di testa venivano realizzati con molta semplicità, su un rullo girevole, con caratteri di moda in quell'epoca e una impaginazione che rifletteva la disposizione delle lettere sui libri. I cartelli non avevano altra pretesa che quella di informare il pubblico.

Sono passati molti anni da quando i titoli di testa avevano soltanto la funzione di presentare il cast degli autori e dei personaggi del film.

Più tardi vennero realizzate le prime sovrimpressioni su scena. I caratteri erano prevalentemente classici: Bodoni, Time Roman, Etrusco, Egizio.

Man mano che il cinema si evolveva, venivano usati, non molto spesso, i caratteri di stile liberty e grandi lettere iniziali che sostituivano il disegno del fondale. La tela si trasformava, così, in « disegno » (trama del tes-

suto, mezza tinta, rilievo del filamento); si realizzavano le prime animazioni dei caratteri che apparivano gradualmente, ma il titolo di testa forniva il pretesto per diventare elemento scenografico. Si trattava in sostanza di una scenografia decorativa, rappresentativa. Non ancora si vedevano i titoli elaborati, soltanto più tardi, con particolari effetti fotografici. I titolisti erano legati (e lo sono tuttora, sia in televisione che al cinema) alla composizione di stile tipografico e al rullo girevole o al cartello tradizionali. E questo perché i produttori e i registi hanno dato sempre scarsa importanza ai titoli di testa.

In realtà mancavano le occasioni, gli incontri tra regista e grafico, cioè tra autore del film e ideatore della introduzione allo spettacolo (designer).

Il punto di incontro doveva poi nascere per vari motivi: per l'interesse del pubblico, per la migliore disposizione dei produttori alle novità ed un maggiore interesse di quasi tutti i registi per i titoli « a suspense », di effetto, per l'introduzione del film.

La predisposizione del pubblico è dovuta in gran parte alla massa enorme di segnali grafici che questo « consuma » ogni giorno sia in strada che a casa (segnaletica stradale, pubblicità, manifesti, imballaggio, marchi di fabbrica, comunicazione sui mezzi di trasporto, ecc.). Il pubblico si abitua a vedere messaggi e segnali più corrispondenti alla sua normale esperienza. Inoltre ci sono registi molto più attenti a questi segnali grafici che non nel passato, ai colori della città, al packaging dei grandi magazzini. Essi si sentono ben disposti a strumentalizzare anche le esperienze tipiche di una tecnica che va di pari passo con la evoluzione del linguaggio cinematografico.

Tecnica e arte

Non è una pura coincidenza che la « grafica di comunicazione » si sia sviluppata ulteriormente con l'avvento del cinema. Non a caso i Lumière o gli Cherét o i Lautrec vivevano nello stesso secolo della nascita del cinema. La grafica di comunicazione o pubblicitaria si evolve maggiormente con le nuove tecniche e cioè la fotografia e tutte le altre tecniche di riproduzione (offset, rotocalco, fotografia). È appunto nell'epoca in cui sorgono queste tecniche e queste forme di espressione (cinema, fotografia) che la Grafica si sviluppa in senso autonomo e rompe con il decorativismo pittorico del passato per porsi sul piano di una nuova prospettiva comunicativa. Passiamo dalla arte della réclame, *alla réclame come tecnica. Il pittore cede la mano al grafico. Ai Cappiello succedono i Tovaglia. L'interdipendenza è inevitabile.*

Molti pittori si dedicano alla pubblicità, lasciandosi prendere la mano dalle nuove tecniche. La grafica si rinnova con la fotografia. E le tecniche di riproduzione influenzano la fantasia degli Autori, indicando nuove strade. Il cinema e oggi la televisione suggeriscono altre possibilità espressive. Di questo passo la Grafica — pur essendo ancora legata a schemi statici, unidimensionali — compete con la pittura e ne diventa di conseguenza suo modello: af-

fresco parietale delle città che si inserisce rapidamente tra i banchi del Supermarket e diventa monumento per artisti e pittori (vedi la Pop-art che in gran parte si rifà ai mass-media in America; o come avviene in Inghilterra si rifugia nel passato ispirandosi al lettering delle strade o degli antichi negozi di Londra).

Lettering (architettura e disegno del carattere) e grafica di comunicazione non hanno più limiti. La comunicazione visiva necessita di altro spazio, di altre possibilità. Cinema e televisione diventano il facile strumento di questa espansione. Il Grafico lascia il cartone, la matita, il colore retinato e si rimbocca le maniche della camicia per mettere tutte le sue idee sul banco della trucka *cinematografica (cinepresa per effetti di animazione). Entra negli studi della televisione, dispone le telecamere, scopre i segreti dell'*ampex *per dare, così, una nuova forma di comunicazione: la « grafica cinematica ».*

Ancora il Grafico prende la cinepresa e gira per la città alla ricerca di nuove immagini. Sviluppa, stampa e opera altri miracoli di tecnica e di espressione. Il lavoro del grafico nel cinema sta a cavallo tra quello dell'operatore cinematografico e il regista, tra lo scenografo e il musicista della colonna sonora. Possiamo chiamarlo in questo caso « art director » (perché coordina il lavoro d'una équipe). Direttore artistico, visualizer (cioè ideatore) che si serve dei suoi layout-men (operatore, regista, fotografo, tipografo, musicista).

Titoli di testa

Molti grafici sono passati al cinema.

Saul Bass è uno di questi. Architetto californiano, grafico, fotografo e pure regista di documentari, si avvicina al cinema su invito del regista Otto Preminger. Scrive i titoli per il film Carmen Jones, *servendosi soltanto d'una « fiamma » di candela. Disegna i titoli di testa per* L'uomo dal braccio d'oro *e il pubblico cinematografico per la prima volta si interessa a queste immagini nervose, animate in contrasto col fondo nero, che scorrono rapide. È uno choc. Il pubblico ne riparla e altri paesi evoluti cinematograficamente scimmiottano le idee di Bass e di altri designers americani che hanno aperto questa nuova strada al cinema.*

Più che di scuola si può parlare di alcune équipes di grafici che gravitano intorno al mondo cinematografico di Hollywood. Sono giovani e qualche volta uomini di media età che si interessano al cinema come a uno strumento di comunicazione, che offre infinite possibilità artistiche alla grafica. Il titolo di testa si offre quindi a questi esperimenti e dà ottime occasioni di libertà *che non è data altrimenti nel campo della normale ideazione del film. I registi che hanno solamente un interesse introduttivo del film lasciano quella prima parte (la presentazione dei titoli) alla regia del grafico.*

Nasce il prologo come nell'antico teatro greco.

Il grafico — introduttore colora i titoli secondo il genere del film; qualche volta ironizza, crea la suspense, polemizza con la trama del film (ricordiamo i titoli di testa di alcuni film western all'italiana).

Bass non è il primo grafico animatore dei titoli di testa ma il più noto.

È il grafico che ha avuto la possibilità di lavorare meglio per la fiducia avuta da Preminger.

Ma anche altri, come Maurice Binder, Richard William, Tom Bailey, John Wilson, lavorano nel cinema e hanno dato un contributo notevole al cinema di presentazione. Non manca giorno che non vediamo le loro opere sugli schermi.

Il visual consultant

Saul Bass è già sulla strada che porta alla partecipazione più diretta con il cinema. Lavora pure come « visual consultant », cioè progetta e dirige insieme con il regista alcune « scene chiave » (nel film di Kubrick Spartacus). *Altri grafici si sono cimentati con esito più modesto nei film* Enrico V *e* Riccardo III. *La collaborazione in veste di « visual consultant » con l'operatore lo scenografo e il regista, è strettissima. Si discutono non solo i dettagli tecnici della ripresa e il risultato plastico e cinematico, ma si valutano soprattutto i risultati « estetici » della comunicazione visiva e del probabile successo del pubblico (in questo caso si opera una ricerca « motivazionale » approssimativa).*

L'esempio della « battaglia in campo » di Spartacus *si può giustamente considerare un esperimento riuscito. L'importanza di questo precedente sta nel fatto che il grafico non si limita più a disegnare, progettare la impaginazione di un libro o di una rivista e ora alla impressione dei titoli di testa, ma coordinare come « art director » la composizione di una scena, tracciandone prima le fasi principali e poi collaborando con operatore e regista e spesso con lo stampatore della copia filmata (del tecnico del colore).*

Sembra che la definizione stessa di grafico sia ormai superata e che si debba aggiungere, oggi, l'aggettivo « cinematico ». Il mestiere del grafico ha subito specialmente negli ultimi tempi una trasformazione radicale.

Non a caso gli shorts pubblicitari vengono affidati anche ai grafici. Non si tratta soltanto di animare (come avveniva già prima con i cartoni animati) alcune sequenze, ma di comporre delle scene (in collaborazione con lo scenografo) e di trovare la giusta misura della inquadratura presentatrice *del prodotto sullo schermo (graphic - design del packaging del prodotto), del nome della ditta (lettering pubblicitario o marchio) e della scelta del carattere. Scenografo e grafico progettano insieme anche il tipo di fondale, i pannelli da scegliere e realizzare con le nuove tecniche.*

Lo short pubblicitario

La pubblicità cinematografica e televisiva è all'avanguardia almeno dal punto di vista formale. Si possono contestare certamente i messaggi, il contenuto vero e proprio del programma pubblicitario (specialmente in sede psicanalitica e sociologica) ma non si può trascurare l'importanza che assume « il linguaggio filmico » dello short per la sua forza di « sintesi visiva ». I tecnici pubblicitari ricorrono a tutti i mezzi (perché condizionati dai limiti di produzione, durata, trasmissione e ricezione da parte del pubblico) per rendere comunicativo il messaggio. Accade sempre più spesso che il grafico vi faccia la parte del leone mettendo in disparte il regista del programma, l'ideatore

dello Story-Bord, trasformandosi così in esperto della « comunicazione ». Non è che di fronte a lui la figura del regista si scolorisca, ma piuttosto si arricchisce di un altro aiuto indispensabile.

Nello short pubblicitario il regista cerca di realizzare l'idea-contenuto secondo il linguaggio specifico del film (riprese, angolazione, obiettivi, colore) mentre il grafico si occupa della « presentazione visiva », verifica l'efficacia che il messaggio può avere sul pubblico, sia al cinema che davanti al televisore. In certo senso egli è il demiurgo, il mago che trasforma l'opera cinematografica del regista in « medium pubblicitario », in disegno brillante, in comunicazione diretta, persuasiva del contenuto. Ma il pericolo più grave per il grafico è che il suo messaggio possa trasformarsi in piacevole visione, in astratto prodotto estetico. Per evitare questo pericolo bisogna che il controllo del progetto sia preventivo e valutato prima, in équipe formata da (come già avviene nelle grandi agenzie americane e inglesi) sociologi, grafici e psicanalisti.

Ma assai spesso il risultato delle ricerche viene sostituito dal semplice punto di vista dell'utente della pubblicità. Basterebbe conoscere il mercato pubblicitario o entrare in una qualsiasi agenzia per accorgersi della grettezza dei produttori dei programmi che presumono di essere grafici, tecnici della pubblicità e psicologi. Ma nonostante queste difficoltà lo short pubblicitario (almeno alcuni esempi) segna una rottura rispetto al linguaggio filmico tradizionale come dicevamo, per il potere di sintesi che assume la Story o la presentazione del prodotto attraverso una trovata (gag) o per la ideazione nuova di un effetto fotografico.

Molti sono i registi che provengono dalle file della pubblicità; altri — e sono pochi — guardano con attenzione a questi programmi per conoscere meglio come vengono realizzate le situazioni o perché il montaggio delle sequenze offre nuove indicazioni ai film a soggetto.

Se è già accaduto che artisti come Rauschemberg o Lichtenstein si siano ispirati alla fotografia o alla stampa ed altri come Warhol girino film — fiume della durata di 20 o più ore, ciò dimostra che il pittore moderno si sente più disposto a utilizzare queste nuove tecniche (così come fa per esempio con i colori acrilici, cioè industriali) per offrire un'opera che sia il « segno » di una scelta per il mondo della tecnica, del mutamento della fruizione dell'arte, e dell'influenza degli strumenti sulla costruzione dell'opera.

Pittori cineasti

Uscito dalla tradizione della « classica descrizione dell'oggetto » per presentare l'oggetto stesso, il pittore cerca nuove soluzioni grafiche, cinetiche (vedi la Pop, la Op e l'arte cinetica che si rifanno ad una cultura tecnologica più che umanistica). La mediazione del'oggetto come presentazione — inquadratura come analisi dello spazio e il montaggio della sequenza come analisi del movimento nello spazio — viene realizzata meglio attraverso il cinema o la fotografia o la televisione. Non è la prima volta che si sente dire che la pittura oggi si confonde con la scultura, con la fotografia e con il cinema. Se vediamo i quadri-fotogramma di Patella o i decollages di Rotella o gli shorts di Schifano non

sappiamo più se fare una critica della pittura o un altro tipo di esegesi del « brano » dicendo che si tratta di quadro o soltanto dell'incorniciamento dell'opera solo per riferirci ala tradizione. Ma invece sarebbe più utile vedere quell'opera sotto una nuova angolazione e cioè secondo canoni estetici nuovi, diversi da quelli che ci venivano tramandati dalla cultura rinascimentale. Facciamo un esempio. Schifano, pittore, passa al cinema. Scrive con la macchina da presa alcune immagini, ne sovrimpressiona altre e crea una multipla visione che definisce il linguaggio d'una pittura cinetica. Il pittore-cineasta non contento, scende dal suo studio, rifiuta il cavallo e va a proiettare al Piper uno spettacolo coreoscenografico per i ragazzi. È pittura di massa con gli spettatori-ballerini che sono al centro della sua ideazione (itinerario tra ideazione-realizzazione).

Gli stessi ragazzi che ballano al Piper sono i suoi personaggi viventi, la materia prima del suo quadro.

Spettatori-collaboratori del pittore-autore dello spettacolo. È il cinema-grafico fatto di ombre, di sfocature di proiezioni e di illusioni ottiche. Cinema che si rinnova, che viene rinvigorito particolarmente dagli artisti (i pittori) legati in un certo senso alla cultura umanistica.

I pittori della Pop, come se non bastasse, ironizzano graficamente i mass-media, la tecnica fotografica, il cinematografo, però ne restano talmente influenzati che le loro opere sembrano fatte più da gente di cinema che non da chi è abituato a tenere il pennello in mano o il cavalletto. Guardiamo la « sedia elettrica » o « l'incidente » di Andy Warhol. Che cos'è se non la « trasformazione cromatica » della stessa immagine nel tempo. Una sorta di paradigma cinematografico, di inquadratura fissa impressionata sulla pellicola dallo stesso angolo visuale ma che cambia luce e colore. È Pittura-cinema che non tollera la tela, la staticità del disegno, del colore.

Forse potrebbe sembrare ozioso un breve discorso sulla pittura ma ci sembra utile per mettere in chiaro le idee con la storia e il gusto con le nuove scelte culturali artistiche e tecniche.

L'ingresso dei pittori nel cinema o nella televisione sta a indicare questa tendenza a voler utilizzare i nuovi mezzi di comunicazione come strumento di arte di massa, di visione continua, spettacolo di consumo immediato come avviene per la pubblicità o per altri mezzi grafici. È dunque cinema in mezzo alla strada, nei bar o nel ristorante dove mangiamo. Potremmo definirlo cinema come back-ground (sottofondo) della vita quotidiana.

La sigla

È la presentazione d'una ditta, cioè del marchio di fabbrica, oppure d'un programma televisivo, d'un cinegiornale. Si richiedono invenzione e sintesi. È la stessa cosa che si richiede a un grafico quando « costruisce » il marchio di fabbrica per carta da lettere o per l'imballaggio di un prodotto. Dalla sintesi di forma e idee dipende, in gran parte, la riuscita e il ricordo del marchio o della sigla. Come dire che una musica è più o meno orecchiabile. Qui potremo dire più o meno visibile.

La possibilità di essere « ricordata » corrisponde statisticamente alla ca-

pacità di attirare l'attenzione del pubblico; cioè ad essere pubblicitariamente e psicologicamente efficace: memorizzabile.

Ma nel cinema il successo d'una sigla è dovuto in parte anche al tipo di ripresa, al ritmo, al colore, all'attrazione che suscita, al potere di comunicabilità, alla invenzione.

Le sigle, oggi, hanno assunto un ruolo importantissimo nei programmi visivi, per il crescente interesse del pubblico (la sua cultura visiva è stimolata continuamente da nuovi simboli). Le sigle, nel traffico dei mezzi di comunicazione, rappresentano i segnali della civiltà moderna.

Oggi sono molti i grafici che si dedicano alle sigle, sia per il cinema, che per la televisione. Una vera e propria scuola è sorta in Inghilterra dove molti provengono dagli istituti d'arte e dai centri di Design. L'interesse per la grafica in Gran Bretagna è tanto popolare da aver determinato una autentica esplosione mitica nel campo del gusto (disegno per tessuti), ed influenzato gran parte della moda beat.

Dopo la istituzione di alcuni centri grafici nelle reti televisive americane (quello di William Golden per la CBS), anche in Inghilterra si hanno iniziative analoghe: già dal 1956 Richard Levin riunisce intorno a sé nella BBC-TV alcuni giovani grafici, tra i quali John Sewel e Don Higgins che provenivano dal Royal College di Design.

Più tardi, però, la BBC istituisce addirittura una sezione grafica invitando a dirigerla Geoffrey Martin, coadiuvato dal fotografo Bob Butler e dagli stessi Higgins e Sewell.

Si provvedeva in quel tempo a fornire tra l'altro il centro grafico di « hot press printing machine » per la riforma del lettering (nuovi caratteri) e di altri mezzi grafici.

In Francia sono state fatte, positivamente, delle ricerche nel campo televisivo, così come in Germania e in Russia.

La produzione hollywoodiana tranne le poche eccezioni di Bass e di qualche isolato animatore ha fatto relativamente poco per le sigle. L'unica casa che si sia rinnovata recentemente nel marchio è la Warner Brothers.

Ma quanto ancora resta da fare? Quante sono le sigle tradizionali che annoiano lo spettatore o il telespettatore?

Forse le migliori sono quelle dedicate alla pubblicità e ad alcuni rari programmi televisivi. Oggi la pubblicità o meglio gli shorts pubblicitari vanno visti — non certamente per il loro contenuto « invadente, noioso e retorico » — come film sperimentali. Dal « gag » *fino all'effetto* cine-ottico-fotografico *abbiamo una miriade di sperimentatori che si rifanno a nuove formule di* thrilling *o a trovate puramente visuali (come una corsa di cavallo con plurisovrimpressioni o una coreografia astratta ottenuta con sfocature; o infine, plurimmagini di una diva della canzone (Bozzetto in Italia per* Cinzano; *protagonista Rita Pavone).*

I film sperimentali

*Non si tratta soltanto dei film dell'*underground *e dell'*happening *cinematografico sorti sia in Usa che in Europa, ma soprattutto di quei film che si*

*rifano propriamente al filone dell'*experimental film *che partendo da Léger, Richter, Fishinger, Bartosh, Goss e Moboly-Nagy si conclude oggi con Mc Laren, Stapp, Withney, Lexhky, Luzzatti, Barucchello, Brackage, Markopalos. Ma gli esperimenti cinematografici di questi ultimi anni rivelano una chiara tendenza negli autori alla irrazionalità e alla libertà dagli schemi tipici del film commerciale.*

Gli esperimenti influenzano a loro volta la pubblicità che è portata ad assimilare le novità perché il consumo delle immagini diventa sempre più rapido e di conseguenza permette una maggiore varietà.

Per questo motivo la pubblicità è più aperta alle nuove esperienze. Strumentalizza per eccesso.

Sempre nell'esperimento ciò che è appena sfruttato è il colore. In Germania sono sorte varie scuole orientate soprattutto a realizzare film a colori di interesse assai elevato.

Segnaliamo a questo proposito quello sperimentale di due giovani della Folkwargschule fur Gestaltung *di Essen che hanno realizzato a colori i motivi geometrici della Op art. Altri invece usano impasti, sovrimpressioni che potrebbero influenzare e essere addirittura indicativi per la televisione. Inutile dire che in tutti questi film sperimentali vengono adoperati nuovi obiettivi, particolari procedimenti di sviluppo (un cromogeno adatto ad un tipo diverso di pellicola), sfocature e doppie impressioni nella stampa del positivo, applicazione di lenti distorsive, riprese a passo variabile o con fotogrammi singoli, sorgenti di luce puntiforme, proiezioni a intervalli alternati di 1/24 di secondo con fotogrammi neri.*

Tutto ciò che abbiamo passato in rassegna riguarda gli esperimenti o i titoli di testa realizzati con la cinepresa tradizionale.

Ma quest'apparecchio sembra già superato dall'elettronic-cam che prospetta buone possibilità di ripresa e di controllo «immediato» da parte del regista o del grafico. Offre la simultaneità del controllo, nella ripresa e nel montaggio.

L'electronic-cam che già viene adoperata in alcuni studi della televisione Usa e britannica, offre tutta una gamma di combinazioni e di effetti per lo spettacolo in diretta.

Il regista si trasforma in art-director, potendo seguire simultaneamente la ripresa, l'inquadratura, il montaggio, l'effetto, la lettura continua della immagine, l'inserimento di cartelli, simboli, scritte e la mobilità della camera.

Sempre più intensa la collaborazione tra grafico e televisione. Già in Usa si sono formati degli staff di designers per mappe, intervalli, *titoli, annunci di nuovi programmi (CBS), scenografie sovrimpresse per shows. Ma non mancano uffici altrettanto organizzati in Gran Bretagna (BBC, Granada e ABC) Australia (ABC Canada).*

Il futuro del grafico è aperto. Il suo lavoro va dalla didascalia all'astrazione d'un cartello per gli intervalli o all'annuncio d'un programma o se vogliamo alla messa come regìa liturgica.

Il manifesto

Parliamo della grafica cinematografica come propaganda.

Cinema e televisione necessitano d'uno strumento di comunicazione per pubblicizzare i loro programmi. La televisione ha già i suoi canali ma deve produrre messaggi grafici o fotografici per comunicare col suo pubblico. Invece il cinema, oltre ai canali di informazione ormai diventati tradizionali ma efficaci (come il montaggio di brevissimi inserti filmati del nuovo film), utilizza anche i manifesti che hanno perduto ormai la loro funzione sia per il rigore delle leggi di affissione che per il traffico dinamico della città.

La decadenza del manifesto — il tradizionale affiche *— è evidente. È difficile trovare il tempo o lo spazio per fermarsi davanti al muro a leggere il manifesto che pubblica il programma di un film.*

Il manifesto ha avuto la sua epoca d'oro fin dal suo nascere specie in Francia e in Russia (ai tempi della rivoluzione di ottobre) per merito di gruppi di artisti geniali che ne hanno dato lustro e prèstigio.

Una scuola ideale è fiorita in Francia sulla scia di Lautrec e Cherét e Bonnard mentre in Russia si può dire che la grafica cinematografica deve il suo debito a El Lisitky che ha intuito con molto anticipo i problemi dello spazio grafico dell'impaginazione del libro, del manifesto rivoluzionario non solo ideologicamente ma in senso figurativo.

Come industria atipica, il cinema fa appello alla pubblicità diretta, immediata, priva d'un avviamento (1), cioè con una breve durata. Il messaggio può avere la durata d'una « prima » o d'un mese. Non si tratta del prodotto commerciale della carne o dei piselli in scatola. In pochi giorni bisogna narrare, presentare, la trama del film attraverso gli ingredienti che più possono affascinare il pubblico (sexy, violenza, dramma, sadismo ecc.).

Ma gli uffici stampa e pubblicità delle case cinematografiche sono affidati spesso a giornalisti di second'ordine (specialmente in Europa). Critici che non sono riusciti a ottenere il successo del pubblico e fanno mediòcremente il loro mestiere di pubblicitari. In Usa le cose vanno un po' meglio: gli agenti della pubblicità cinematografica coltivano fin dalla nascita la scalata d'una attrice e ne seguono tutto il percorso fino al successo. Collaborano con il produttore, col noleggiatore, fino al manifesto che ne cura la presentazione grafica. Sono gli « scultori » dell'argilla vivente delle attrici. In America il manifesto ha avuto una saltuaria fioritura per via di designers che secondo le occasioni si sono avvicinati all'industria cinematografica.

Nei paesi invece del vecchio continente molti pittori, raramente di prestigio, si sono avvicinati al cinema per ragioni di opportunità e di facile guadagno. Diversamente, nei paesi dell'Est: alla propaganda sproporzionata degli occidentali rispetto al contenuto del film si è avuta una informazione funzionale, puramente coerente con ciò che veniva rappresentato.

I paesi dell'Est, tranne la Russia, che ormai non possiede più il primato del periodo di Kandinskj o El Lisitskj, dal momento che sono tramontate

(1) Qualche volta *l'avviamento* è rappresentato dal marchio di fabbrica della casa produttrice del film.

tutte le sue più nobili scuole (costruttivisti, il gruppo LEF), hanno una carica rappresentativa non indifferente e ricca di simboli: ci riferiamo alla Polonia, alla Cecoslovacchia. Limitato dalle leggi d'affissione e dal lento declino del cinema, il manifesto acquista nuova figurazione: c'è una naturale selezione degli artisti. Dalla litografia si passa alla fototipìa; e tutte le ricerche fotografiche e fotomeccaniche vengono utilizzate dagli artisti.

Una migliore fioritura s'è avuta in Giappone e in Cina.

In quest'ultimo paese — come a Cuba — il manifesto ha acquistato dimensioni colossali, sobrietà di colori e un tratto che non ha niente da invidiare ai manifesti americani, francesi e tedeschi.

L'Inghilterra sotto la spinta dell'esplosione grafica — del tempo dei Beatles e delle scuole d'arte — della scuola di Cambridge e dei centri di Design di Londra — produce oggi ottimi manifesti. Lo stile grafico è razionale, i colori vivaci e l'impaginazione assai mossa.

La grafica murale inglese si è affermata brillantemente all'ultima biennale di Lubiana.

I giovani litografi jugoslavi sembrano aver superato per tecnica e composizione i designers polacchi che fino a pochi anni fa tenevano il primato nel campo della grafica cinematografica.

Polacchi e Svizzeri sembrano legati più al disegno che alle nuove tecniche fotomeccaniche.

In Italia il manifesto ha conosciuto pochi periodi d'oro.

S'è cimentato pure qualche pittore ma con scarso successo (Vespignani, Maccari per esempio). Non tanto per difetto di ideazione ma per scarsa sensibilità degli esercenti e forse anche del pubblico. Il colpo di grazia è stato dato dai dirigenti degli uffici di pubblicità. Questi, abituati ai vecchi schemi della illustrazione tipo domenica del corriere, quasi sempre hanno frenato gli slanci di fantasia degli artisti e non hanno mai invitato i grafici di prima qualità.

Un ultimo esempio. Si pensava che con la istituzione dell'Italnoleggio Cinematografico qualcosa dovesse cambiare.

Che il nuovo organismo distributivo dovesse stimolare tutti gli altri settori dell'esercizio anche per un miglioramento del manifesto. Tutto come prima. A dirigere l'ufficio pubblicità sono stati chiamati gli stessi uomini che erano nelle vecchie case di produzione. Le commissioni di pubblicità della capitale e il manifesto italiano continuano a vacillare fra tentazioni di vario genere; e i più giovani — portati al compromesso — a seguire la strada di De Seta, Simeoni, Simbari e Brini. « Pasticci di disegni e particolari di personaggi » che vorrebbero essere gli aspetti peculiari del film non fanno che diventare monotoni messaggi di cattivissimo gusto.

Quale speranza può avere in queste condizioni il manifesto italiano? Forse nelle pochissime scuole di grafica che sorgono in via sperimentale qua e là in Italia. Forse nella nuova classe dirigente del cinema italiano e soprattutto nel gusto del pubblico che sta cambiando man mano che vede realizzati all'estero « oggetti grafici molto più belli ». Ma il manifesto che è sacrificato dalla nuova struttura dinamica della città deve trovare nuova forma. Non può rimanere legato ai vecchi schemi dell'« affiche contemplativo ». Si richiedono nuove esperienze visive, nuovi tipi di impaginazione e una forte carica comu-

nicativa nei messaggi. Il visore *corre in auto, il pedone passa veloce tra la folla, deve stare attento ai segnali audiovisivi, non può perdere che pochi secondi di tempo per la visione del manifesto. Il manifesto fa parte integrante della nuova scenografia urbana. Col moltiplicarsi delle segnalazioni visive il manifesto rischia di perdersi tra altri canali pubblicitari. I quattro o gli otto fogli risultano insufficienti. Cambia la dimensione. I grandi manifesti destano più attenzione. Il manifesto acquista la misura delle altre grandi pubblicità distribuite lungo il nostro viaggio in città. E non basta più il punto essenziale della trama da narrare con una o due immagini. Occorre la trovata, la semplicità, « l'impulso visivo ».*

In questo senso il manifesto va perdendo il colore nazionale per assumere carattere cosmopolita, per via della fotografia, della grande dimensione e delle nuove tecniche di riproduzione. Questa tendenza è « visibile » sia nei manifesti giapponesi (dove esistono i più geniali designers del mondo che cercano nuove forme grafiche « occidentalizzandosi »), sia nei paesi del Sud America portati a ridisegnare le loro opere in forma più europea e nord-americana.

Aldo D'Angelo

Bruno Munari e le applicazioni del filmricerca

« Il cinema è un fatto collettivo, dice Bruno Munari, con razionalità, però, senza dogmatismi. Ecco perché è nato il gruppo raccolto attorno alla Cineteca di Monte Olimpino, a Como. Qui, assieme al regista Marcello Piccardo e all'operatore Michele, suo nipote, abbiamo fondato un centro per la realizzazione dei film di ricerca o filmcritica, tout court, come sono già stati battezzati dagli autori. Adesso, nell'ambito della Cineteca, si costituirà anche un centro internazionale, dedicato esclusivamente alle indagini della percezione visiva. Il cinema è una cosa nuova e interessante, occorre studiarla a fondo, capirne esattamente le possibilità di dilatazione. È un'arte che troppo spesso è andata a copiare dalla letteratura e dalla pittura. Invece è quello che è, deve trovare in se stessa le sue energie espressive ».

Munari ci ha spiegato come il filmricerca si distingua da quello d'avanguardia e sperimentale, anche se a Venezia, nell'ambito della mostra del 1966, una personale di Munari fu appunto intitolata all'avanguardia. Il cinema sperimentale parte sempre da un principio estetico o da un'idea artistica.

Il cinema di ricerca no, parte dagli strumenti, da un tema esatto e dalle possibilità esplorative degli strumenti. E poiché questo è il principio, non si sa neanche cosa salterà fuori, se un tipo di film o un catalogo di immagini. La ricerca è condotta con lo strumento; è lo stesso metodo con cui un designer fa un progetto.

« Occorre un esempio, dice subito Munari. Chiarirà meglio le idee. Una

società svizzera che produce orologi, ci ha incaricato di compiere una ricerca su immagini particolari, che dovevano servire a propagandare per via visiva un nuovo tipo di orologio che si carica da solo, con i gesti del braccio. La società, prima di impostare una campagna di propaganda, ci ha affidato questo compito, allo scopo di cercare l'immagine più giusta per trasmettere al pubblico-consumatore quest'informazione. Allora abbiamo fatto una specie di sceneggiatura, del tutto particolare. Due elenchi: da una parte gesti normali che uno compie con la mano sinistra (afferrare la cornetta del telefono, farsi il nodo della cravatta, aprire una porta, eccetera), dall'altra possibilità di ripresa e di esplorazione di questi gesti.

Ogni movimento della mano è stato così sottoposto a quest'analisi di componenti tecniche. Anche il colore è stato scelto come linguaggio, non a scopo decorativo. Sono state girate due ore di filmato, ne sono stati poi ricavati venti minuti di proiezione. E questo materiale è adesso ancora in fase di elaborazione e serve per l'ufficio di propaganda dell'azienda, che se ne servirà per trarne l'immagine più giusta per tutte le forme che intende attuare e dov'è indispensabile una comunicazione visiva esatta. Il gusto non c'entra; conta l'esattezza dell'informazione. Insomma si tratta di un fatto puramente visivo. Prima si devono cercare le immagini, poi i concetti » .

Munari homo cinematograficus, *che anche in questo settore ha saputo portare un contributo assolutamente originale, cominciò come cartoonista. Nato a Milano nel 1907, fra il 1930 e il 1935 realizzò una ventina di cortometraggi pubblicitari. « Il mio intento, dice, era di fare il meno possibile fatica. La pigrizia è una molla del progresso. Il compasso o il rubinetto sono stati inventati per pigrizia, altrimenti andremmo ancora a disegnare i cerchi con la mano libera o a prendere l'acqua con il secchio nel torrente. Ebbene, inventai un tipo di disegno con un cavo di piombo, che mi consentiva di eseguire i movimenti dei personaggi con semplicissimi lavori di piegatura della materia. Anche se le scenografie erano elementari, fatte con la bambagia, vetro, carta ondulata* ». *Poi Munari lavorò un poco alla televisione, fece due documentari a colori sulla pittura astratta e sulle differenze cromatiche nelle varie epoche dell'arte pittorica, e finalmente, nel '62. con Marcello Piccardo, venne il primo importante lavoro, un cortometraggio sull'*arte programmata (« *il vocabolo è mio* », dice), *per conto dell'Olivetti. Il secondo film (realizzato per la prima volta al mondo con luce polarizzata) è del '63. Si intitola* I colori della luce *e fu girato per una manifestazione a Palazzo Grassi a Venezia, organizzata dal Centro internazionale delle arti e del costume. « In un proiettore a luce fredda si inseriscono lastrine con figurazioni fatte mediante materia plastica. Le immagini furono indirizzate verso un vetro smerigliato, dietro il quale piazzammo la macchina da presa. Adesso è diventato un classico, lo hanno proiettato spesso all'estero, specialmente in America, è un testo di studio* » .

Poi c'è Tempo nel tempo, *girato a tremila fotogrammi al secondo col microscopio temporale del Politecnico di Milano. C'è un acrobata che fa un salto mortale. « Volevamo dare un'informazione precisa sulla dilatazione del tempo. Non aggiungemmo né togliemmo niente: prima la ripresa normale dell'esercizio, poi quella velocissima, che in proiezione dura, anziché un secondo, tre minuti primi. Questo tipo di ripresa non era mai stata effettuata su campi*

di una certa dimensione. Per eseguire l'esperimento, dovemmo approvvigionarci di fortissime sorgenti luminose ».

« Il cinema di ricerca, dice ancora Munari, è socialmente più attivo. Noi crediamo che l'evoluzione strumentale possa portare ad un approfondimento nella ricerca visiva ».

Altro esempio, un film di indagine sulle possibilità di stampa della pellicola cinematografica, cinquanta variazioni cromatiche su una scena fissa, quella di due giuocatori di scacchi seduti ad un tavolo: « Abbiamo schedato ogni tipo di variazione (create con vari accorgimenti, comprese le alterazioni termiche della pellicola) ». Il film, pur dotato di una sola scena fissa, con queste variazioni dà impressionanti cambiamenti di stati d'animo. Sempre con questo metodo, Munari e Piccardo hanno girato pellicole sul comportamento dei bambini nei grandi magazzini, su quello della gente che sale lungo una scala mobile, sulle combinazioni di forme date dall'incrocio e dalla sovrapposizione di quattro retini tipografici, eccetera (in quest'ultima celluloide, il titolo è Moiré*, la musica di Pietro Grossi è data da quattro bande sonore che si incrociano in sincronia con il movimento dei retini stessi).*

C'è, insomma, una vasta gamma di possibilità, in questo campo i cui orizzonti sono stati dischiusi dall'équipe che ruota intorno a Munari e alla Cineteca di Monte Olimpino. Ultimamente si sono tentati esperimenti addirittura rivoluzionari. Un solo operatore alla macchina da presa, Andrea Piccardo, il figlio di Marcello. Autori, in un caso, un gruppo di bambini subnormali, che hanno saputo organizzare, grazie al cinema, una serie di fatti e di osservazioni su una chitarra. Con scolari normali, si è applicato lo stesso sistema, per vedere se il film può sostituire il tema scritto. I bambini, nel comporlo, in un certo senso sono obbligati a non uscire dal binario della diretta osservanza della realtà, non c'è margine per l'arbitrio. La storia di un benzinaio o quella della trasformazione di un rustico in un'officina meccanica diventano argomenti trattati con il massimo di rigore percettivo.

E chissà quali altre sorprese potrà riservare il cammino lungo questa nuova strada. Intanto i film di Munari e di Piccardo, ma anche quelli dei subnormali e degli scolari, cominciano a destare l'attenzione del mondo scientifico ufficiale. Si è capito che c'è veramente qualcosa di nuovo, anzi molto di nuovo, in quest'impostazione che, tutto sommato, vuole restituire al cinema (o dargliela) la sua autonomia espressiva.

Fiorello Zangrando

Breve filmografia di Bruno Munari e Marcello Piccardo

1962 **ARTE PROGRAMMATA** — **s.**: Bruno Munari - **sc.**: Marcello Piccardo - **r.**: Enzo Monachesi - **mus.**: Luciano Berio - 16 mm, colore, sonoro, dur. 15' - per conto della Olivetti. Documentario sulla prima mostra a Milano della Olivetti e sugli oggetti di arte programmata del gruppo T di Milano e del gruppo P di Padova. Alcuni interessi di *ricerca* si trovano nella parte che osserva intimamente gli oggetti nei loro effetti visivi.

1963 **I COLORI DELLA LUCE** — **s.**: Bruno Munari - **r.**: Bruno Munari e Marcello Piccardo - **f.**: Edgardo Roncoroni - **mus.**: Luciano Berio - 16 mm, colore, sonoro, dur. 5' - per conto del Centro internazionale delle arti e del costume di Milano. Film di ricerca dei colori puri che si ottengono dalla luce scomponendola mediante il prisma e i filtri polaroid.

1964 **TEMPO NEL TEMPO** — **s.** e **r.**: Bruno Munari e Marcello Piccardo - **f.**: Gian Maria Rimoldi e Michele Piccardo - **mus.**: Gil Cuppini - 16 mm, colore, sonoro, dur. 3' - per conto di Trio Advertising di Losanna e Omega Bienne. Film di ricerca sul comportamento dell'uomo in un atto circoscritto nel tempo (un salto mortale) e la dilatazione di questo tempo (un secondo) fino alla durata di tre minuti primi.

MOIRE' — **s.**: Bruno Munari - **r.**: Marcello Piccardo - **f.**: Edgardo Roncoroni - **mus.**: Pietro Grossi - 16 mm, colore, sonoro, dur. 3' - per conto di Bassoli Clichés - Film di ricerca sulle immagini ottenute dal retino tipografico mediante la sovrapposizione e la rotazione di due o più retini.

INOX — **s.**: Bruno Munari e Marcello Piccardo - **r.**: Marcello Piccardo - **f.**: Marcello Piccardo - **mus.**: Gil Cuppini - 16 mm, colore, sonoro, dur. 12' - per conto del Centro Inox di Milano. Film di ricerca sulle immagini ottenute dall'acciaio inossidabile, mediante l'illuminazione e il trattamento dinamico di diversi tipi, lastre e forme.

SULLE SCALE MOBILI — **s.**: Bruno Munari - **r.**: Marcello Piccardo - **f.**: Michele Piccardo - 16 mm, bianconero, sonoro, dur. 12'. Film sul comportamento del pubblico di un grande magazzino trasportato sulle scale mobili.

1965 **SCACCO MATTO** — **s.**: Bruno Munari - **r.**: Marcello Piccardo - **f.**: Michele Piccardo, ass. tecnica Ezio Drovetti - 35 mm, colore, sonoro, dur. 6' - per conto della Ferrania. Film di ricerca sugli effetti che si possono ottenere dalla pellicola cinematografica trattata con i diversi procedimenti di stampa, a partire da un unico negativo di ripresa.

1966 **IL MIMO E L'OGGETTO** — **s.**: Bruno Munari e Marcello Piccardo e i mimi Marisa Flach e Angelo Corti - **sc.** e **r.**: Marcello Piccardo - **f.**: Michele Piccardo - 35 mm, colore, sonoro, dur. 12' - per conto Gruppo Ferranti. Film di ricerca sul comportamento dell'uomo nei confronti degli oggetti.

OMEGA RICERCA NUMERO 2 — **s.**: Bruno Munari e Marcello Piccardo - **r.**: Marcello Piccardo - **f.**: Michele Piccardo - **org.**: Cristina Piccardo - **mus.**: Roberto Villa - per conto di Trio Advertising di Losanna. Film di ricerca sui gesti minimi, abituali e riflessi, del polso e della mano sinistra.

1967 **UPIM RICERCA NUMERO 1** — **s.**: Bruno Munari e Marcello Piccardo - **r.**: Marcello Piccardo - **f.**: Michele Piccardo - **mus.**: Gil Cuppini - 16 mm, bianconero, sonoro, dur. 10' - per conto di La Rinascente-Upim Milano. Film di ricerca sul comportamento dei bambini in un grande magazzino.

I FRATELLI CASTIGLIONI — **s.**: Bruno Munari - **r.**: Marcello Piccardo - 16 mm, bianconero, sonoro, durata 8' - per conto di Hallmark Gallery di New York. Film di ricerca per un ritratto dei due designers architetti Castiglioni.

(a cura di F.Z.)

IN FONDO AL POZZO

di SAM TERNO

La realtà

La Mostra di Venezia e quella di Pesaro sono stati soltanto in apparenza due momenti diversi di una stessa condizione « contestativa ». In realtà, ciò che a Pesaro, sia pure confusamente e contraddittoriamente, sia pure con intromissioni e con equivoci, i giovani del « movimento studentesco » hanno tentato, lo svolgere cioè un discorso sulla funzione vera della cultura in rapporto all'atteggiamento snobistico delle élites (anche se — e qui stanno l'errore degli studenti e il vizio mentale di chi li ha scorrettamente informati — l'occasione era la più sbagliata), gli adulti di alcune organizzazioni professionali hanno goliardicamente cercato di trasferire al Lido per rifarsi, alla luce di un palcoscenico bene in vista quale il palazzo del cinema, una verginità ideale ormai perduta e forse irrecuperabile.

Non si ignora che uomini in buona fede hanno preso parte all'una e all'altra azione; né che in altre mostre, in primo luogo a Cannes, si è toccato con mano il logorio di istituti e di formule: ma a Cannes si partiva da una condizione di disordine nazionale per sottolineare come fosse impossibile la sopravvivenza nei grandi alberghi della costa azzurra di un mondo avulso dalla realtà e dal dibattito. A Venezia si è cercato di dar vita al contrario, fingendo di ignorare che era assurdo partire dalla mostra del cinema per arrivare alla ...rivoluzione in Italia, o anche soltanto alla rivoluzione nelle cigolanti strutture del cinema italiano. Troppo gravoso è stato, a questo punto, lo sforzo di chi ha creduto che quella fosse comunque la circostanza per un'azione utile e positiva. Troppo sproporzionate la generosità e la dedizione dei pochi che credevano in ciò per cui si stavano battendo; troppo scoperta e opportunistica la velleità dei molti che volevano soltanto cogliere esibizionismo ed eversione, puntando per primi sui personalismi rimproverati alla controparte, per primi sulle reazioni sbagliate o bempensanti. Il durante *e il* dopo *Venezia, al riguardo, sono rivelatori.*

Provincialismo e piccolezze, insomma, ancora una volta. E se il risultato più immediato fosse alla fine il far dire ai conformisti che invece le cose

vanno in fondo abbastanza bene, nel mondo delle strutture cinematografiche italiane, senza bisogno di rinnovamenti profondi, allora le colpe di quelli che hanno cercato di essere i protagonisti di una loro « tiepida » estate veneziana sarebbero ancora più profonde e più immorali.

* * *

Un articolo di Pier Paolo Pasolini e una lettera di risposta

Ancora sulla « contestazione » a Venezia. Il nostro redattore capo, in seguito a una nota di Pier Paolo Pasolini apparsa sul settimanale Tempo, *qui in parte riportata, ha scritto al regista la lettera che di seguito pubblichiamo — d'accordo anche il destinatario —, quale contributo a un più ampio e non esaurito dibattito.*

Da *Tempo* del 10 settembre 1968, « Il Caos » di Pier Paolo Pasolini:

(...) Soltanto frenetico orgoglio. *Potrei dire molte cose feroci — le cose che escono così facilmente dalla sua bocca — su quest'uomo, che non ha capito non solo i fatti difficili del momento storico in cui viviamo (e di cui la Mostra di Venezia non è che un episodio) ma nemmeno i movimenti più elementari e umani delle persone con cui ha avuto dei rapporti. Trasformare in intimidazione un discorso di reale amicizia e di doloroso realismo com'è stato il mio (e il lettore di « Tempo » che mi abbia seguito nei precedenti interventi su questi problemi della Mostra sa benissimo che non poteva essere diverso) e quello di Pontecorvo. La volgarità con cui Chiarini ha creduto che noi fossimo dei messi dell'Anac, e non due amici presi dalla stessa preoccupazione da cui doveva essere preso lui stesso, e che consideravano pari le responsabilità cui andavano incontro, facendo dunque un ultimo tentativo di accordo, è una vecchia volgarità, di cui non conosco nulla di peggiore.*

I suoi collaboratori (di cui Don Sorgi, Gambetti, Laura, Cavallaro, Bianchi, Piovene sono miei amici e uomini che stimo molto) prima di dare la loro incondizionata solidarietà con Chiarini — oppure di rendersi ciecamente condizionati da una tale solidarietà formale — dovrebbero almeno rendersi conto di questa slealtà immedicabile perché forse in parte inconsapevole, di Chiarini, che non è dunque (come, almeno a me, che non lo conoscevo che superficialmente, è stato dimostrato dal succedersi dei fatti fino alla brutta conclusione) soltanto frenetico orgoglio o parossistico personalismo. (...)

Lettera di Giacomo Gambetti a Pier Paolo Pasolini, Roma 15 settembre 1968:

Caro Pasolini,

sento il desiderio e il bisogno di ringraziarLa per avermi ricordato con parole di stima ne « Il caos » del 10 settembre, su « Tempo », e di ricambiarLe molta e ammirata simpatia per la Sua straordinaria acuta e sincera personalità di poeta e di autore. Non è per caso e per retorica che desidero ripeterLe questo, ma perché le vicende complesse e contraddittorie della Mostra di Venezia hanno più volte confuso la situazione e erroneamente personalizzato i contrasti.

Desidero anche risponderLe — se lo permette — sul punto in cui Lei mi chiama in causa, con altri colleghi e amici. E mi pare utile farlo perché — da qualsiasi « parte » fos-

simo a Venezia — siamo tutti o quasi tutti d'accordo che quanto è accaduto a Venezia non è e non rimane circoscritto al Lido e alla Mostra cinematografica, ma incide profondamente sul futuro della vita culturale e politica italiana e non solo italiana. Il mio lavoro con Chiarini è consistito in una collaborazione non tanto di carattere personale, anche se ho avuto occasione qualche volta di manifestare a lui il mio parere su quanto andava accadendo, quanto soprattutto professionale. Non voglio « distinguere », ma soltanto sottolineare che non sono stato — né lo potevo e volevo — un suo consigliere o fiancheggiatore, ma un critico che collaborava con lui, d'accordo con le sue idee di fondo, e nella giuria della Mostra del Documentario (mostra che ha visto con successo e con un premio anche i suoi begli « Appunti per un film sull'India ») e nella retrospettiva di Renoir.

Vorrei cioè sottolineare che quella che Lei chiama « incondizionata solidarietà » era, in prima e diretta responsabilità, la solidarietà con un'idea: l'idea di fare la Mostra in un modo che a me e ad altri colleghi sembrava utile e vantaggioso alla cultura, agli autori, alla libera circolazione delle idee. Il comunicato dell'Anac apparso sui giornali il 14 luglio affermava che « i festival cinematografici così come oggi sono strutturati sono luoghi di incontro e smistamento mercantile del capitale finanziario mondiale di cui l'aspetto culturale finisce per essere un alibi di copertura. A questo carattere fondamentale non sfugge il festival cinematografico veneziano malgrado i tentativi fatti recentemente; anzi, resta il simbolo stesso di quel certo tipo di cinema che l'Anac combatte. L'Anac si impegna quindi a condurre un'azione per impedirne l'apertura e lo svolgimento (...) ».

Condividevo e condivido — per molti festival, non tutti — il giudizio, ma era chiaro che la mostra di Venezia era — almeno per me — l'opposto; l'azione « per impedire la apertura e lo svolgimento » — d'altronde — mi fece subito l'impressione di un'azione liberticida e squadristica. So bene qual è la Sua opinione su questo aspetto della contestazione. Ma tale comunicato, malgrado successive e differenti prese di posizione, malgrado il ritiro del riconoscimento alla Mostra da parte della Federazione internazionale dei produttori e il suo susseguente ostracismo (per la Mostra che non aveva « rispettato il regolamento »), non fu mai smentito, nei fatti. *Chiarini reagì in maniera assolutamente ed aprioristicamente personale. Fece male, perché fu poi attaccato personalmente, ma aveva ragione: quale qualifica aveva l'Anac per parlare — nei confronti di Venezia, di* quella *Venezia e quindi di Chiarini — con quel tono? Quali ragioni da far valere? Quali erano le carte che portavano sul tavolo — non personalmente Pasolini o Zavattini o Pontecurvo o qualcun altro — ma le carte che portava l'Anac, nella maggioranza dei suoi esponenti e dei suoi dirigenti? Rinunciavano essi al « capitale finanziario »?*

Io fui d'accordo del tutto con la Sua dichiarazione di St. Vincent, lo scrissi anche. A un certo punto il « comitato di boicottaggio » cambiò nome, ma non definitivamente; a seconda delle circostanze, e degli uomini che rappresentavano l'Anac o intervenivano a nome dell'Anac e del comitato, si parlava di « coordinamento », di « autogestione », di « cogestione » e poi ancora di « boicottaggio ». Poi si sottolineò che il « comitato » non ce l'aveva con Chiarini: voleva la Mostra,

i suoi film, i suoi impiegati, andava tutto bene così come stava, andava bene quello che Chiarini e i suoi esperti avevano preparato: ma non andava bene Chiarini. Tuttavia ...non c'era un fatto personale contro Chiarini.

Lei sa che l'Anac — e Lei personalmente è fuori discussione, così come ricordo altri due nomi che so che non c'entrano, quelli di Zavattini e di Orsini — « ricattò » Miccichè, alla Mostra di Pesaro di giugno, minacciando di espellerlo, se Miccichè avesse portato a termine e diffuso il comunicato che aveva in animo di scrivere, comunicato col quale, confermando che egli non rinnegava affatto la proiezione dei « cinegiornali liberi », semplicemente diceva il vero col precisare che la scelta del programma dei cinegiornali liberi era di responsabilità di Zavattini? Ci sono testimoni, di questo fatto, e insospettabili: un fatto liberticida.

Non so se Lei sappia che al momento della scissione fra Anac e Aaci io sostenni pubblicamente l'Anac e le sue ragioni: ma quale fiducia poteva darmi il comportamento dell'associazione dopo Pesaro, dopo le innumerevoli contraddizioni nella morale di alcuni « autori » suoi membri? Forse Lei ricorda che a Pesaro anch'io apertamente denunciai il comportamento incredibile — se non avessimo visto coi nostri occhi — della polizia e delle cosiddette forze dell'ordine; ebbene io so anche — e non posso non esprimere un giudizio morale altrettanto severo, tanto più che non ho mai fatto alcun uso di questa mia conoscenza — che a Pesaro qualcuno fomentò la sera una forte manifestazione popolare per richiedere la liberazione di alcuni arrestati nel pomeriggio, sapendo *che costoro erano già in libertà: le conseguenze furono ancora una volta a favore delle cosiddette forze dell'ordine, ma ci rimisero anche dei nostri amici, Orsini e altri; e dalla parte dei contestatori non c'era stata verità.*

A Venezia è successo qualcosa di simile ancora dalla parte dei contestatori, la sera in cui le assemblee dell'Anac e dei giornalisti accreditati stavano per unificarsi: qualcuno irresponsabilmente urlò in sala cose non vere, e bastò un attimo per spaccare tutto, per mandare tutto all'aria, mentre Chiarini stava parlando ai giornalisti con un tono nuovo, mentre da un lato Zavattini e dall'altro Grazzini (quanti i nomi in « ini » del cinema italiano che « ...onti » disse di non apprezzare!) cercavano di concludere l'incontro malgrado la cattiva volontà di un presidente della Biennale che voleva essere il più furbo di tutti e voleva tentare di giocare gli uni e gli altri, restando invece soffocato da un gioco superiore alle sue possibilità.

L'Anac ha « contestato » Venezia e ha ignorato Taormina, ed è troppo comodo dire che Taormina è palesemente nel sistema e nel turismo (ma vi vengono assegnati i « David » patrocinati nientemeno dal Presidente della Repubblica) e Venezia è nell'equivoco; alcuni baldi giovani autori hanno « contestato » Venezia ma non i cinematografi di prima visione che portano — coi loro stessi film — pacchi di milioni a individui che non meritano rispetto e considerazione; Venezia no, Locarno — in accordo con la Fiapf — sì. E così via. E' tutto questo che non convince, che non mi convince, l'opportunismo eccetera. Non sono contro la possibilità e la realtà che l'uomo cambi idea, tutt'altro; ma nello stesso momento e nella stessa situazione *non può esserci contrasto, altrimenti niente ha più ragione d'essere, la vita e quel che si fa. Né Lei,*

che è un uomo libero, può avallare l'ipotesi di un comportamento personale eventualmente diverso (o opposto) da un comportamento pubblico.

Infatti in Lei c'è sempre e comunque onestà, e ogni volta il pagare di persona. Sono davvero un poco sorpreso della Sua incondizionata adesione all'Anac, e di quella di qualcun altro. Quello che La distingue è assai più di quello che La avvicina ad altri « autori ». Come si fa a confondere tutto, a limitare anche le esigenze giuste e legittime con equivoci, malafede, personalismi. Se si volesse essere cattivi, si potrebbe financo pensare che l'Anac ha contato, almeno all'inizio, sulle reazioni sbagliate di Chiarini, per rivestirsi poi della pelle dell'agnello. In un'Italia dove non si ottiene neppure un posto di usciere se non si è iscritti a un partito, dove i partiti difendono e coprono a volte anche i delinquenti comuni, io che non ho mai fatto parte di alcun partito sono rimasto colpito dal gesto di un uomo, come Chiarini, che butta via, con l'iscrizione al suo partito, una solida zattera, proprio nell'imminenza di una grossa tempesta lagunare. Anche qui è un uomo che — è già stato detto, e probabilmente anche lui è d'accordo — ha i pregi dei propri difetti, ed ha avuto il merito indiscutibile, portando avanti vecchie iniziative e ogni anno sviluppando le proprie, di fare mostre di idee e non di mercato: non senza errori, come lui stesso sa, ma con meriti che non gli si possono togliere, come fino alla mostra dell'anno scorso anche l'Anac — che non aveva ancora scoperto il movimento studentesco — ben sapeva, e così giornalisti e giornali.

Sulla necessità di riformare, magari di buttare via tutto e poi di ricostruire, e non solo nel cinema, anch'io sono d'accordo: ma la grande occasione del '45 si è perduta e a mio parere in primo luogo per responsabilità di un partito, come quello comunista, che ha sùbito tenuto a mostrarsi partito di ordine. Oggi si pagano anche quegli errori: e non vale ipotizzare una situazione pararivoluzionaria locale, a Venezia, quando la rivoluzione non c'è, quando a Venezia stessa il partito comunista si comporta da partito d'ordine e a Roma sta quasi chiedendo di andare al governo. Oggi — e almeno per ora — è utile stare nel « giuoco », dall'interno, specie se e quando non si hanno le carte in regola per fare gli anticonformisti e per esserlo. Verrà forse un altro momento: e allora ci saranno — ci sono — problemi di fondo, da affrontare, non tribune di comoda pubblicità. Non parlo per Lei, per carità, che ogni volta offre se stesso a colleghi e a un mondo che non meritano la Sua dedizione, apertura, generosità, sincerità — e quelle di pochi altri —, e che sfruttano tali caratteri per piccole battaglie personali camuffate da grandi lotte di principio.

Ecco, il guaio peggiore di tutto questo è, anche secondo me, l'aver sprecato una grande occasione d'incontro contro *il fascismo vecchio e nuovo delle strutture e degli uomini. Ma sinistra e destra non sono identificabili con chi era — per usare uno schema di comodo —* per *la Mostra* e contro *la Mostra: questo è chiaro. Come è chiaro che nessuno, e neppure l'Anac, ha in tasca l'esclusiva della democrazia e della libertà.*

Ho scritto e ho detto troppo, ma come mi è venuto. Spero comunque mi voglia perdonare. Lo spunto è stata una Sua riga gentile, di cui Le sono ancora grato, ma la mia reazione *è certamente sproporzionata. O forse non del tutto, per le tante cose che*

ancora sull'argomento si possono dire, per i tanti equivoci che sono stati alimentati. Può fare di quanto Le scrivo anche un uso pubblico, se lo crede utile. L'importante è comunicare, abbiamo tutti bisogno di chiarirci, in ogni modo, e occorre perseguire sempre, armati soltanto di se stessi, la verità e l'amore. Come Lei fa, e come io cerco di fare.

* * *

Gli statuti

E' inutile voler prescindere dalla realtà, ignorare cioè che anche le decisioni e gli istituti di carattere culturale, nel nostro Paese, dipendono dalle decisioni e dai comportamenti dei partiti politici che guidano la vita nazionale. Ma è altrettanto vero che i partiti politici hanno tali problemi da affrontare di carattere strettamente sociale e politico —, *di fronte ai quali quelli soltanto culturali rischiano di passare in second'ordine. Tutto ciò non solo non ci impedisce, ma anzi ci impegna a chiedere e a batterci per questo — chè alcuni nodi focali della vita culturale italiana siano sciolti, e al più presto, con un impegno multilaterale di onestà e di rigore morale. Anche perché non è vero neppure politicamente che i problemi culturali siano, anche da un punto di vista strettamente* politico, *meno importanti di quelli non culturali. Statuti, regolamenti, legislazione, consigli d'amministrazione (Centro Sperimentale, Biennale, Mostra di Venezia, censura, enti lirici, teatro di prosa, enti cinematografici di Stato, esercizio statale, cinéma d'essai: e non è tutto) attendono un riesame di fondo, necessitano di innovazioni e infine di una definitiva e sollecita soluzione legale: affinché non si cada nel disordine, nella paralisi, nel rinvio, nello sciupio di energie e di idee e di quattrini, e nel dispregio, in sostanza, di ogni libero principio di democrazia e di cultura. Il che non è voluto, e non conviene a nessuno: neppure ai* politici *più esclusivisti.*

* * *

Il risultato

Il divieto della censura amministrativa di primo grado, totale per Andrée *e per* Summit, *« ai minori » per* Galileo *e per* Teorema, *e il sequestro, da parte della magistratura, di* Teorema, *ripropongono allo spettatore e al critico numerosi problemi di cultura, di conoscenza, di informazione; al distributore e all'esercente alcune pratiche perplessità. La censura non fa differenza fra film di qualità e film di commercio, tra opere realizzate in rispondenza a sentimenti genuini e a ideali d'autore e opere indirizzate solamente a obiettivi di cassetta o addirittura a basse speculazioni di cattivo gusto e di riprovevole immoralità. La commissione di censura infatti, secondo l'art. 6 della legge 21 aprile 1962 n. 161 (la legge da cui la materia è tuttora regolata), « dà parere contrario alla proiezione in pubblico esclusivamente ove ravvisi nel film, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume »; e altresì stabilisce i divieti ai minori degli anni 14 o degli anni 16 « in relazione alla particolare sensibilità dell'età evolutiva ed alle esigenze della sua tutela morale ». Inoltre, con Decreto del Presidente della Repubblica 11 novembre 1963 n. 2029, venne approvato il regolamento di esecuzione della legge n. 161. All'art. 9 di tale regolamento si legge fra l'altro « debbono ritenersi in ogni caso vietate ai minori le opere cinematografiche e teatrali che, pur non costituendo offesa al buon costume ai*

sensi dell'art. 6 della legge, contengano battute e gesti volgari; indulgano a comportamenti amorali; contengano scene erotiche o di violenza verso uomini o animali, o relative ad operazioni chirurgiche od a fenomeni ipnotici o medianici se rappresentati in forma particolarmente impressionante, e riguardanti l'uso di sostanze stupefacenti; fomentino l'odio o la vendetta; presentino crimini in forma tale da indurre all'imitazione od il suicidio in forma suggestiva ».

E' evidente dunque che la censura non fa — e non è tenuta a fare — una analisi qualitativa dell'opera in esame; ma è altrettanto evidente che, così, si parva licet..., *certe situazioni dei gironi danteschi rischiano di essere poste sullo stesso piano, di fronte a un'ipotetica commissione di censura, di qualsiasi film dell'orrore. Se Dante Alighieri ha composto opera di pensiero, e non un gratuito pamphlet dell'orrore, Dante però è tutelato e il film dell'orrore no: è superfluo infatti ricordare che l'art. 21 della Costituzione apre asserendo che « tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione »; e che l'art. 33 afferma che « l'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento ».*

*Se l'*Inferno *è opera d'arte e di pensiero, l'*Inferno *ha diritto di circolare e anzi di essere protetto. Dal canto suo il codice penale, che colpisce l'oscenità, dopo aver definito* « osceni *gli atti e gli oggetti che, secondo il comune sentimento, offendono il pudore », sancisce che « non si considera oscena l'opera d'arte o l'opera di scienza ».*

A questo punto tuttavia lo spettatore, il critico, l'esercente, il distributore hanno il preciso diritto di essere assai perplessi e disorientati. Perché e a chi deve essere lecito porre — in pratica — sullo stesso piano ciò che la Costituzione *e la legge distinguono, il film di impegno e il pretesto volgare? Di fronte al sequestro di* Teorema *e al divieto ai minori per* Galileo, *viene spontaneo fare confronti, porsi domande irrinunciabili e indilazionabili sulla libera circolazione di opere di pessimo gusto e di nessun valore — libera circolazione e per la commissione di censura e per il magistrato. Né va dimenticato che la censura agisce in pratica in otto sezioni, con risultati per forza diversi e non privi essi stessi di contraddizioni.*

La soluzione degli equivoci che vanno pericolosamente assommandosi, ingenerando confusione in quel pubblico che tutti noi abbiamo il dovere di aiutare, perché noi stessi siamo pubblico e sentiamo una precisa necessità di chiarezza, la soluzione è semplice e a portata di mano: a) soppressione della censura amministrativa, istituto fra l'altro fortemente sospetto di incostituzionalità, comodo alibi per molti, equivoca barriera fra l'autore e il pubblico considerati entrambi una sorta di « minus habentes »; b) equiparazione del film — così come il giornale e il libro e l'opera teatrale già sono liberi ed equiparati —, equiparazione del film, dicevamo, a ogni altra attività umana, nell'ambito della legge, che condanna il furto, l'omicidio, la pornografia; del resto, se si arriverà a oltre settant'anni dall'invenzione del cinema a tale risultato non si dovrà proprio sentire il timore di aver proceduto senza riflettere; c) considerazione — da parte della magistratura — del film come opera unitaria, come opera con un'idea centrale, in funzione della quale vanno viste singole scene e sequenze: e questa è anche, in

sostanza, la proposta di una piccola modifica del codice penale, fra le altre modifiche di cui un codice del 1930 ha oggi, ovviamente, urgenza: l'obbligatoria consultazione di commissioni di esperti, da parte della magistratura e, ancor più, l'obbligatoria frequenza, da parte dei magistrati, di corsi di cultura cinematografica. E' ben vero che il magistrato, per sua stessa definizione, tutto conosce *e di tutto può* giudicare, *ed è bene sia così, ed è saggio non esistano magistrature speciali; ma è altrettanto vero che il campo delle attività umane è oggi talmente vasto da rendere umanamente impossibile, specie a chi sia investito di così alte responsabilità, tutto conoscere e tutto giudicare. Ed è vero che purtroppo fra gli studi formativi e specifici del magistrato mancano oggi quelli di estetica.*

Infine non sarebbe male se davvero i magistrati frequentassero di più le sale cinematografiche. Non possiamo infatti pensare che lo facciano, dal momento che circolano numerosi film che non sono arte, non intendono esserlo, e sono sul piano della pornografia e della violenza. Se i magistrati andassero al cinema, tali film subirebbero ovviamente le denuncie, e i magistrati potrebbero confrontare e distinguere l'onestà e i trucchi, la genuina disposizione di un autore e il compromesso commerciale di un mestierante. E il pubblico uscirebbe dall'equivoco di considerare osceno *un film come* Teorema *e oneste invece le molte opere che hanno implicito o no il solo obiettivo di essere oscene. È comprensibile che i magistrati, così come gli spettatori, seguano soprattutto gli autori più importanti, ma ciò non deve andare a scapito di quegli autori, onorati di così premuroso interesse: anziché opera di giustizia si corre oggi il rischio di procedere a una decimazione, in cui sono i migliori, paradossalmente, a essere colpiti. Anche per non dover concludere, con estrema amarezza e con grande e perplessa preoccupazione, che si vada verso il risultato* assurdo *che sia proprio questo l'obiettivo reale. Il che non può essere voluto da nessun uomo di buona volontà.*

L'arte del comico in René Clair

di *VILNA BERTI*

(II Parte*)

Cap. I

L'introduzione del sonoro

L'atteggiamento di Clair nei confronti del cinema sonoro e parlato non è, come per Arnheim (1), di aprioristica negazione in quanto, come sostiene il teorico tedesco, viene a diminuire il numero di quei « fattori differenzianti » in virtù dei quali il film si distacca dalla realtà, dandone una riproduzione incompleta e per questo volutamente e coscientemente alterata per quanto nel suo articolo *Et demain* (2) riguardante appunto il cinema parlato egli consideri questa invenzione, o meglio questa rivoluzione, dannosa ai fini dell'artisticità del cinema.

Ma le due posizioni sono nettamente divergenti: motivata solo da un'impostazione teorica quella di Arnheim, e quindi in un certo senso consequenziale rispetto a tutta una serie di affermazioni tendenti per il particolare clima (l'espressionismo) in cui vengono formulate ad accentrare il valore artistico nella deformazione o « fattori differenzianti »; fondata invece sull'analisi di dati di fatto, cioè in definitiva sull'uso che fino ad allora si era fatto del sonoro, quella di Clair.

E tale impiego non poteva non far nutrire serie apprensioni, sia per il fatto di essere il cinema un'arte inevitabilmente legata

---

* La prima parte è stata pubblicata nel n. 3-4 (marzo-aprile) del 1968.

(1) R. Arnheim: *Film come arte*, Edizione Il Saggiatore.

(2) Numéro spécial du « Crapouillot » sur le cinéma de mars 1927, Marcel L'Herbier: *Intelligence du cinématographe*, Ed. Corrêa.

all'industria sia per la mancanza di educazione del pubblico che portava verso un uso indiscriminato ed eccessivo del sonoro.

Quindi, non esiste una contraddizione, o meglio un capovolgimento di valutazioni tra le sue considerazioni in proposito quali appaiono nell'articolo *Et demain* e quelle del suo libro *Storia e vita del cinema* (3), perché in entrambi i casi Clair dimostra apprensione e sfiducia per l'uso attuale o potenziale di questo nuovo ritrovato tecnico, più che per il mezzo in se stesso.

Prova ne sia il fatto che egli stesso si servì sia del sonoro, cioè rumori e musica, che del parlato e questo non per fare delle concessioni al pubblico che ormai si stava abituando a questa nuova tecnica, bensì elaborandola in funzione creativa, creando cioè degli effetti nuovi, ottenendo perciò dei risultati che non potevano essere conseguiti con la successione di immagini mute. In questo senso si può parlare di evoluzione del linguaggio di Clair, intendendo con questo termine non un progresso o una maggiore maturità e completezza, quanto il raggiungimento e l'espressione di valori diversi da quelli del periodo del muto, proprio perché realizzabili con il contrappunto, il parallelismo, l'uso metaforico o traslato, ora dei rumori, della musica, dei dialoghi. Ho parlato di diversità, ma questo non significa che Clair si sia discostato o allontanato da quella sua tipica e costante maniera di guardare le cose e gli uomini, che in definitiva costituisce la coerenza di un artista derivante dall'unitarietà del suo mondo morale, significa bensì che il sonoro lo ha messo in grado di rivelare un'altra faccia di questo suo sfumato e vario, anche se compatto universo.

La sua predilezione per una stilizzazione comica del mondo, dando all'aggettivo un significato riassuntivo di farsesco, umoristico, ironico, nuances queste che di volta in volta improntano i suoi film, è venuta così modificandosi in seguito all'introduzione del nuovo mezzo, non arricchendosi, perché questo implicherebbe una valutazione restrittiva di opere del periodo del muto, a loro modo perfette e concluse, ma per il fatto di valersi dell'apporto di una tecnica nuova.

Naturalmente l'uso sia della parola che del sonoro è stato sempre concepito da Clair in funzione dell'immagine e dell'azione visiva al cui svolgimento era chiamata a collaborare in maniera da non sopraffarla, bensì da renderne più fluido e più armonico il suo stesso

(3) RENÉ CLAIR: *Storia e vita del cinema*, op. cit.

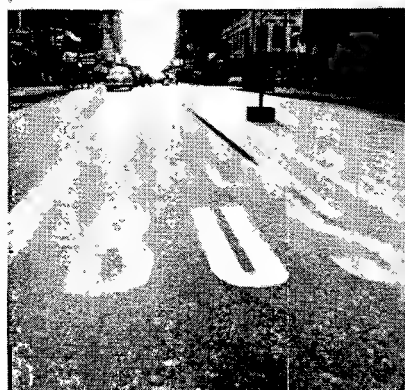
procedere. In quanto al dialogo non è mai concepito in maniera chiusa, ovvero esaurentesi nell'ambito di una sequenza, bensì in maniera aperta, cioè come valore complementare e ausiliario nello sviluppo dell'azione.

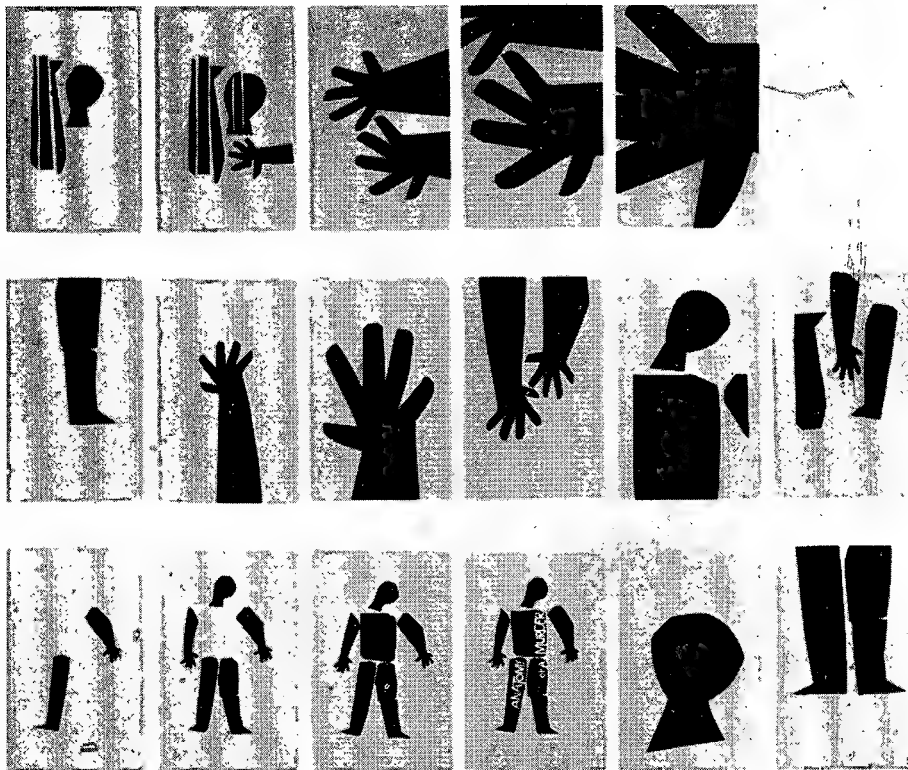
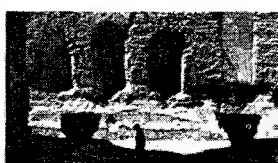
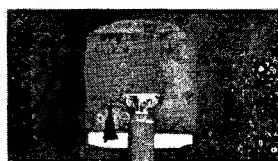
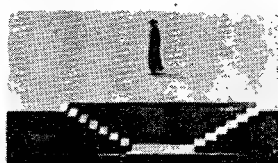
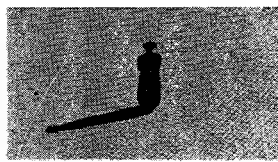
L'uso asincrono e deformato dei rumori, gli permetterà di raggiungere un nuovo tipo di comicità, una comicità audio-visiva in cui però sempre la prima componente è in funzione della seconda. Così il dialogo, essenziale, scarno, non determinerà mai, salvo rare eccezioni in alcuni film, lungaggini che ostacolano quella fluidità di ritmo che costituisce uno dei tratti essenziali della personalità di Clair.

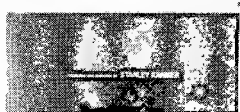
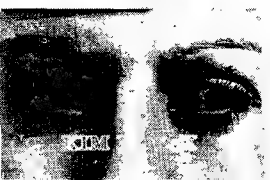
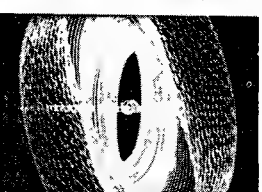
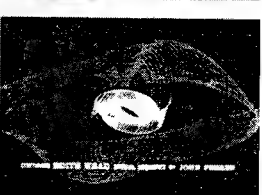
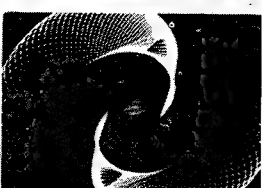
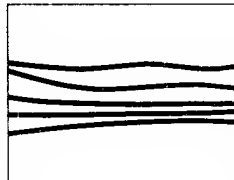
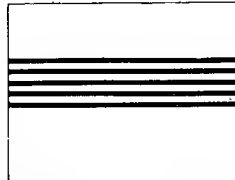
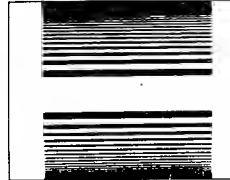
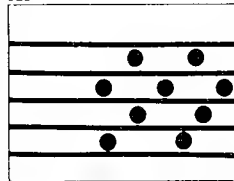
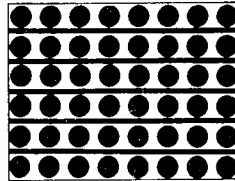
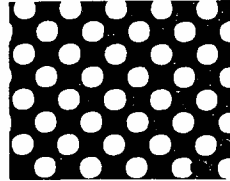
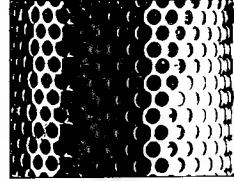
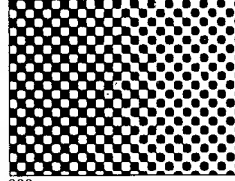
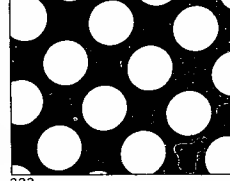
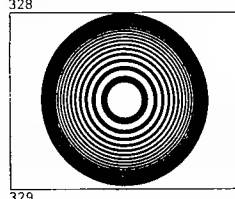
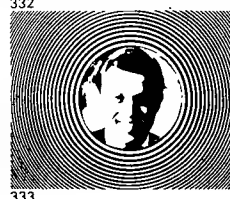
L'introduzione cioè del tempo reale, in seguito all'impiego della parola, non verrà mai a creare uno iato con quel tempo ideale di successioni di immagini che appunto costituisce il ritmo, ma egli riuscirà a sempre a trovare un equilibrio tra queste due dimensioni temporali, in modi sempre diversi, ora alternando musicalmente i dialoghi e facendoli divenire quasi dei cori che sottolineano lo svolgersi dell'azione, ora usando in maniera asincrona le parole medesime, facendole così coincidere non con la loro naturale sorgente sonora, ma con l'azione.

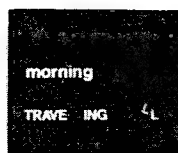
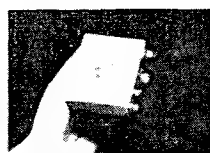
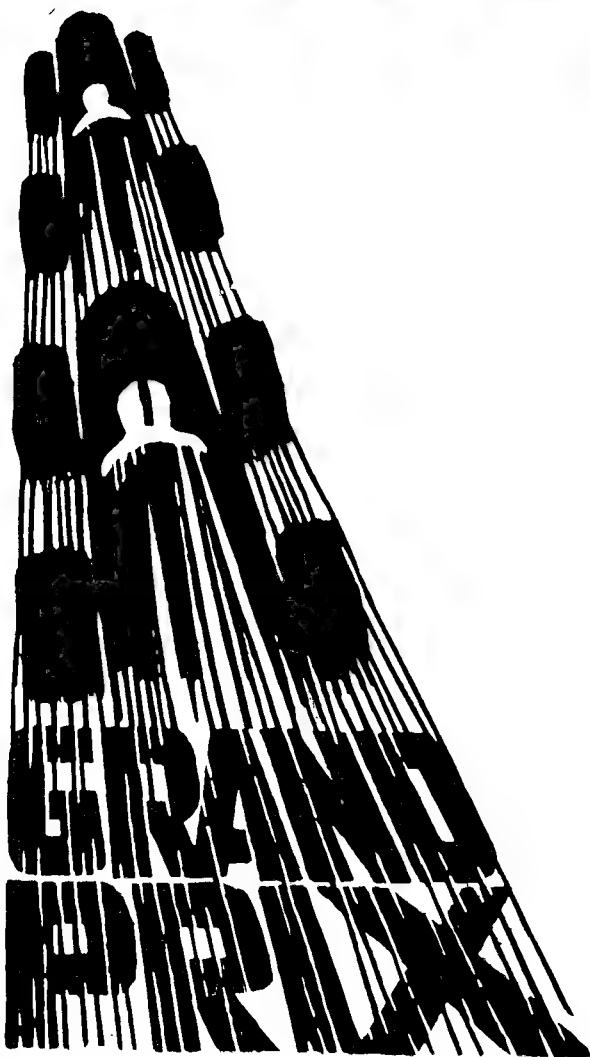
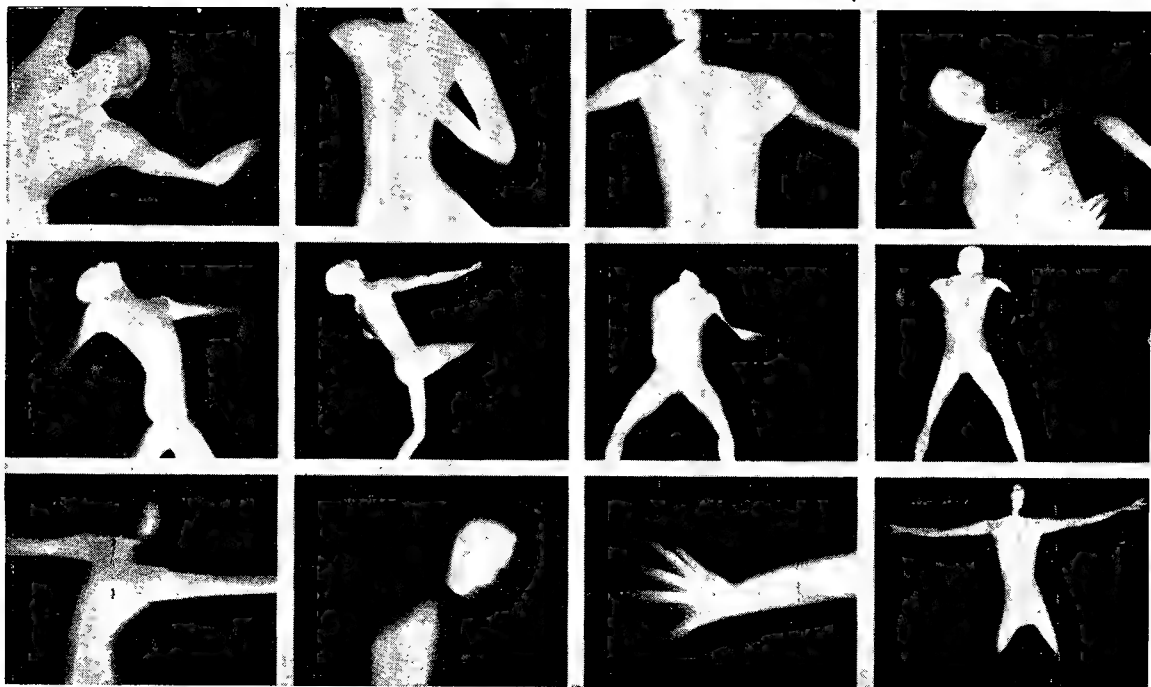
Infatti anche dove le sue considerazioni sul parlato sembrano più distruttive e negative, cioè, in quell'articolo *Et demain* si avverte come la sfiducia non sia tanto nel mezzo in sé, il che poi contrasterebbe enormemente con le osservazioni precedenti e seguenti che definiscono il cinema « un'arte in costante evoluzione le cui leggi specifiche non sono ancora fissate », quanto nell'uso che gli industriali e il cattivo gusto del pubblico sapranno farne (4).

Del resto in perfetta coerenza con questo concetto, si esprime Clair quando a proposito dell'invenzione del parlato proveniente dall'America diceva: « Non è l'invenzione del film parlato che ci spaventa, ma la deplorevole utilizzazione che non mancheranno di farne

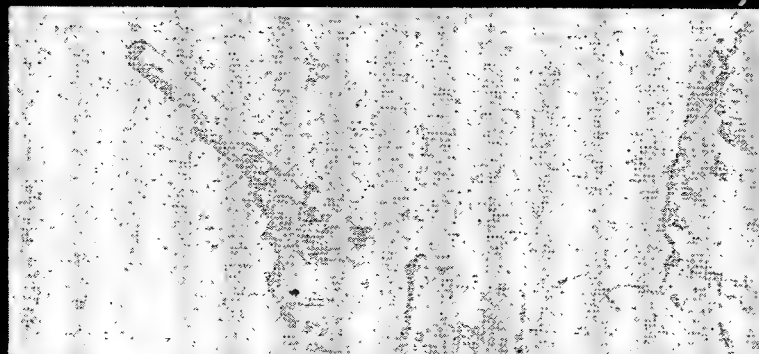
(4) « Le cinéma est un'art industrielle et aucune conception d'auteur n'y a de valeur si elle ne s'appuie sur des moyens techniques de réalisation. Où en est la tecnique du cinema? En quoi peut-elle ètre modifiée? Elle peut l'être à peu près totalement. Et cela n'est pas pour nous rassurer. En effet, il suffirait d'une invention bien exploitée par des commerçants, et bien accueillie par le mauvais goût du grand public, pour que les espérances que nous plaçons en l'art cinématographique fussent anéantieres. Par exemple, le cinéma en couleurs (si sa contagion devenait dangereuse) et surtout le cinéma parlant, monstre redoutable, création contre nature qui deviendrait un pauvre théâtre, un véritable théâtre du pauvre dont le pièces — spectacle et texte — seraient tirées par centaines d'exemplaires ».

(*sopra*) Alcune immagini di Piccadilly Circus. Fanno parte dell'arredamento urbano, pubblicità in movimento, alternanza di comunicazione del messaggio; pieni e vuoti di luce che « ricordano » al visore-passante un certo tipo di scenografia diurna (differenza tra pieno e vuoto).
(*a sinistra*) Esempio di « concorrenza » della segnaletica stradale. L'occhio del visore-automobilista-passante-pedone è orientato dalla segnaletica stradale (frecce, divieti, indicazioni sui mezzi di trasporto, ecc.). Questo tipo di concorrenza tra i vari « segnali » crea a volte dei conflitti di visione o delle regole inibitorie che influiscono sul nostro inconscio. Sono altri elementi del « codice dei messaggi ».

(*a destra*) I titoli di *Anatomia di un omicidio* di Otto Preminger. Lavorando a stretto contatto con il musicista (Duke Ellington), Saul Bass riuscì qui a combinare una perfetta sincronizzazione tra visivo e audio. I pezzi della figura « segmentata » formano rapidamente la figura totale, dopo che braccia, gambe, corpo, mani, si sono staccati. Alla fine, prima dell'inizio del film, appaiono in primissimo piano mani e braccia, a occupare tutto lo schermo. La figura segmentata è stata utilizzata anche per il manifesto e per tutta la campagna promozionale del film.

(*a sinistra*) *Bonjour tristesse* è rappresentato sia nei titoli che sul manifesto con una lacrima. E' il simbolo dominante. Il disegno è istintivo, ingenuo, primitivo. Bass si è voluto rifare, qui, alle espressioni più semplici ed elementari del dolore. Persino le lacrime e il luccichìo delle gocce assumono, nel tratto del disegno, un carattere « impressionistico » e puerile.

(*a sinistra*) *Il cardinale* di Otto Preminger: il protagonista attraversa Roma, monumenti solenni per simboleggiare la sua « mediazione ». In questi titoli si nota la disposizione e la sensibilità di Saul Bass per l'architettura. Un esempio riuscito di presentazione-prologo.

(*a destra*) I titoli de *Il giro del mondo in 80 giorni* sono presentati alla fine in forma di epilogo (per circa 6'): è un riassunto animato e condensato delle precedenti tre ore del film. Non mancano, da parte di Bass, le notazioni umoristiche sui personaggi e le loro storie, mentre il filo conduttore dell'animazione è dato con pochi elementi simbolistici: la bicicletta, l'orologio, il cappello a cilindro.

(*a sinistra*): Disegno semplicissimo ma di perfetto equilibrio figurativo è il marchio di fabbrica della CBS, che vale anche come sigla della nota rete televisiva statunitense. L'autore è William Golden. Il disegno è stato « copiato e ricopiato » da centinaia di mediocri grafici di tutto il mondo per rappresentare l'occhio umano nella « civiltà delle immagini ».

(*a sinistra*) I titoli di testa di *La donna che visse due volte* di Alfred Hitchcock, che rappresentano in termini simbolici e astratti le sensazioni e le atmosfere « vertiginose » del film.

(*sopra*) Il manifesto di Saul Bass per *Exodus*: pochi elementi figurativi per una efficace combinazione fra titolo e simbolo. (*A destra*) I titoli per uno « show » televisivo della CBS, disegnati da Joel Aviron. Predominano i motivi geometrici della op-art, con l'uso di retini e di forme concentriche che creano particolari illusioni ottiche.

(*A destra*) Uno short pubblicitraio. I film pubblicitari si prestano a una vasta gamma di possibilità espressive e possono rompere con la tradizione più degli altri, ignorando le regole « ortodosse » del montaggio per sottolineare il proprio « messaggio ».

(*sopra*) *Dissent Illusion* di Mildred Goldsholl, film sperimentale realizzato con elementi coreografici ottenuti con sfocature anche in sede di sviluppo e stampa della pellicola (raffigura gioia e libertà); (*a sinistra*): l'abbozzo del manifesto di *Gran Prix*. Saul Bass ha curato anche i titoli e, con l'uso di speciali obiettivi, alcune particolari sequenze (ad esempio la scena delle auto in corsa viste sullo schermo diviso in dodici parti).

(*a sinistra*) Il manifesto per l'edizione tedesca de *I sette samurai*, disegnato da Hans Hillmann. La disposizione del titolo e dei nomi degli attori non rispetta il consueto formalismo della scuola tedesca. Hillmann si è tenuto piuttosto ad alcuni schemi compositivi tipici giapponesi, anche nei colori e nel movimento delle figure.

(*a destra*) Dal particolare dello sperone, Hans Hillmann passa al totale del cavaliere armato, per il manifesto di *Tempeste sull'Asia.* Il particolare è drammatico e contiene un invito ad osservare il film in profondità: una grafica non « geometrizzante », perché il contorno della immagine è trascurato e grossolano solo in apparenza, mentre in realtà la struttura del manifesto è assai equilibrata.

Un manifesto jugoslavo ottenuto con cliché al tratto, con la perdita delle mezze tinte e del retino. Impaginazione di stile svizzero-tedesco, anche se con colori più vivaci; anche il rettangolo in nero ha il rigore della scuola di Ulm.

i nostri industriali » (5). Alla luce di questa considerazione posteriore temporalmente, risulta ancora più chiara l'impostazione e il valore delle considerazioni sul parlato fatte nell'articolo del 1927.

Questa antinomia tra l'atteggiamento degli industriali e quello degli artisti, è del resto ribadita in un'altra considerazione nella quale si parla addirittura di lotta tra l'industria che tenterà di sfruttare i nuovi ritrovati esclusivamente a fini pratici e l'artista che tenterà di fare di essi dei « nuovi mezzi d'espressione ». Un esempio di questo uso in funzione espressiva è l'impiego asincrono sia del suono che dei rumori, perché come ci dice lo stesso Clair, il contrasto o contrappunto creato dal riflesso che parole o suoni hanno su di un volto, può raggiungere un'intensità emotiva che la sola immagine non sarebbe stata capace di rendere; per cui può concludere che il « film parlato, nella sua forma migliore, non ha più nulla a che fare col teatro fotografato; ha assunto fisionomia propria » (6).

Questo però solo nel caso che il parlato costituisca rispetto all'immagine un mezzo d'espressione « ausiliario »... per il quale nessuna ricerca d'espressione visiva sarebbe sacrificata » (7).

Per questo egli auspica quasi l'invenzione di una « formula » che permetta di contenere sia il dialogo che eventualmente suoni e rumori, entro determinati limiti e proporzioni in virtù dei quali potrà potenziare l'immagine, non annientarne il valore visivo.

Questo l'atteggiamento di Clair, nei confronti della nuova invenzione, aperto per così dire e fiducioso nella possibilità insita in essa di creare nuovi modi di espressione, ma d'altro canto consapevole al tempo stesso della capacità di distruggere la poesia delle immagini, se usata in maniera indiscriminata e con intenti puramente commerciali.

Cap. II

Le Million *e altri film*

Le Million (1931) si pone, nell'ambito di quella distinzione tra comicità strutturale e incidentale, sullo stesso piano di *Un chapeau de paille d'Italie*, nel senso che sono entrambi basati su quella corsa-inseguimento intimamente connessa ad un determinato ritmo di mon-

(5) René Clair: *Storia e vita del cinema*, op. cit.
(6) René Clair: *Storia e vita del cinema*, op cit.
(7) *Ibidem.*

taggio che frequentemente in Clair assolve il compito di meccanizzare l'individuo, privandolo di quella elasticità e flessibilità che ne costituiscono il sostrato umano.

Certo che gli intendimenti diversi da cui i due film sono nati, li porta, al di fuori di questo contatto, a discostarsi per molti altri aspetti.

Mentre infatti in *Un chapeau de paille*, Clair è volto alla tipizzazione dei personaggi, alla loro individualizzazione, pur calandosi in un contesto sociale ben preciso che in un certo senso li accomuna, mediante un sapiente impiego del materiale plastico che ne fa delle macchiette staglianntesi nitide sullo sfondo di una società borghese inizio secolo, in *Le Million* i personaggi sono delle « silouettes » più immateriali ed evanescenti proprio per la minor concretezza naturalistica dello spazio che li circonda: nel primo infatti la scenografia ridicolizza, sia mediante l'affastellamento di elementi dell'arredamento, che mettendo in evidenza gli stessi abiti, un gusto ed una mentalità della quale i protagonisti della vicenda sono gli esponenti, mentre nel secondo « l'ensemble du décor sera composé de grands espances vides qu'on s'ingéniera à priver de leur profondeur, de surfaces planes le plus souvent blanches et nues, homothétiques du vide, et de legnes aussi pures que possible, séches et anguleuses » (8), per cui i personaggi vengono collocati contro uno sfondo senza profondità con il quale non possono, proprio perché essenza e simbolo di ambiente, ma non ambiente reale, comunicare. L'osservazione del Mitry a questo proposito (9), è quindi particolarmente importante, non solo dal punto di vista figurativo, ma, per quella perfetta osmosi che c'è sempre in Clair tra l'elemento visivo e la sua successione dinamica, per il carattere, direi quasi idilliaco, che i personaggi assumono nel loro inseguimento dietro al fantomatico biglietto i cui spostamenti determinano situazioni, che seppur guardate con il solito ironico di-

---

(8) JEAN MITRY: *René Clair*, op. cit.

(9) Les objets disposés au premier plan apparaissent en relief mais ceux qui sont situés derrière le vélum — et qui ne sont pas moins réels — semblent peints sur une toile de fond. Si les personnages peuvent s'asseoir sur la chaise, sur le fauteuil du premier plan, ils seraient bien empêchés de le faire sur les autres sans devoir crever la toile d'araignée qui les en sépare. Ils ne peuvent se déplacer dans les sens de la profondeur. Les acteurs qui évoluent « de l'autre côté » sont « applatis » comme les objets eux-mêmes. Et dans le scènes où, en raison du mouvement, ce procédé est inapplicable, la photo blanche, uniformément éclairée et presque sans ombres de Périnal délivre les choses de leur relief.

stacco, sono, in virtù di quel particolare ruolo che assolve la scenografia, fuori della realtà intesa come concreta determinazione di luoghi e ambienti.

Il film, che inizia con una lenta panoramica sui tetti di Parigi crestati da quei comignoli che ricordano l'inizio di *Entr'acte*, scopre successivamente, mediante carrelli avanti e diagonali, la danza di tutti i personaggi, per cui si può dire che il film comincia e finisce con un ballo collettivo, snodantesi « en un joli mouvement de duban » (10) intorno a quella colonna tortile ornata di fiori, sul finale movimentato dall'uso dell'acceleratore, inquadrato dall'alto tra l'intrecciarsi festoso di ghirlande in apertura del film, quasi a sintetizzare visivamente il ritmo che lo pervade tutto. Probabilmente Clair voleva comunicare allo spettatore proprio questo senso di balletto che del resto anima tutte le sequenze, non solo in virtù dei cori fuori campo alla cui cadenza i personaggi uniformano la loro recitazione, ma in virtù del montaggio che conferisce al film quell'andamento così sostenuto fino allo scioglimento in seguito al ritrovamento del biglietto.

Anche qui, come del resto in *Un chapeau de paille d'Italie*, al di là dell'ironia sul convenzionalismo di determinati princìpi, ad esempio il diverso valore agli occhi della società che un individuo assume, non appena passa dalla condizione di nullatenente a milionario, Clair ironizza su quella condizione umana per cui degli individui si trovano a dover regolare il loro comportamento in base agli spostamenti di un oggetto: infatti è questo che colpisce prima ancora dell'impostazione morale riguardante le incrinature di cui è suscettibile l'amicizia a causa del denaro, o dell'atteggiamento ironico con cui Clair guarda la polizia, quando costruisce la gustosa sequenza al commissariato o quella al teatro dell'opera in cui un poliziotto sta tranquillamente fumando mentre sullo sfondo campeggia la scritta « Defense de fumer ».

Questi elementi passano in secondo piano rispetto a quella stilizzazione conferita ai personaggi da un certo ritmo di montaggio in virtù del quale noi seguiamo contemporaneamente le evoluzioni del biglietto e i vani tentativi di afferrarlo in cui vengono progressivamente coinvolti tutti i personaggi.

E il carosello comincia quando Michel, inseguito dai creditori, finisce per essere rincorso dai poliziotti che danno la caccia a Père la Tulipe, secondo quello scambio o quell'intrecciarsi di inseguiti-

---

(10) JEAN MITRY: *René Clair*, op. cit.

inseguitori, il cui prototipo risale a *Le voyage imaginaire*. In *Le Million*, il motivo già in luce nel film del 1925, viene sviluppato, ampliato, arricchito da quel crescendo ritmo che gli conferisce una maggior vivacità e un andamento marionettistico.

È infatti sopraggiunto qui un fattore nuovo: l'uso della musica, di quei « couplets », creati personalmente da Clair, i quali contribuiscono quali elementi ausiliari a valorizzare il dinamismo dell'immagine con cui si sposano perfettamente. Così i creditori inseguendo Michel cantano « Voleur, voleur! Arretez-le lorsqu'il fuit. Voleur, voleur, il faut courir après lui! Il est passé par ici. Il repassera par là. Arrêtez ce babillard! ».

Il « milione » si è eclissato con Père La Tulipe che ha indossato la giacca di Michel ed egli che è al corrente del fatto che il suo biglietto ha preso il volo, deve subire le invadenti onoranze degli inquilini in una sequenza dalla quale trapela tutto il sottile umorismo di Clair: la notizia della favolosa vincita, il dilagarsi della quale è reso da un veloce montaggio per stacco di pezzi brevi che mostrano i volti tra stupiti e increduli dei vicini, ridimensiona ai loro occhi la figura del povero pittore che viene attorniato e, suo malgrado, trattenuto in una specie di brindisi ampiamente corredato da tutti gli ingredienti di circostanza: fiori, discorso, fotografie.

Ma anche qui l'humour nasce dal montaggio, dopo che la bambina ha porto i fiori al neo-milionario ed ha recitato il discorso di prammatica, Michel viene fatto mettere in posa per una fotografia che ha sullo sfondo un suo quadro: il tutto accompagnato da un commento musicale bandistico che traspone in una metafora audiovisiva l'ufficialità della cerimonia, ma al tempo stesso intercalato da quelle inquadrature in cui Beatrix aiutata da Prosper cerca di ricordare il nome della persona che ha indossato la preziosa giacca, quindi il concetto balza evidente da questo accostamento: si festeggia un milionario che ha perduto il suo milione. Ma i piani dell'azione si intersecano e si moltiplicano ancora: mentre si stanno svolgendo i festeggiamenti, la giacca passa ad un altro proprietario: nel negozio di Père La Tulipe, curiosa mescolanza degli oggetti più svariati, il tenore Sopranelli l'acquista come costume da scena; Michel ancora attorniato dai vicini in festa, domanda a Beatrix dove sia finita la giacca e la risposta che Clair dà è di natura visiva perché seguita dall'inquadratura in cui Père La Tulipe consegna avvolta a Sopranelli la giacca di Michel, quindi il dialogo funge da liaison tra le varie in-

quadrature, onde contribuire a creare quella fluidità ritmica tipica del film: esso infatti nella sua scarna essenzialità ha questa funzione di legame piuttosto che quella di interagire con l'immagine al fine di creare l'effetto comico per il quale Clair si affida soprattutto alla deformazione dei suoi, come sarà evidente nella sequenza del ritrovamento della giacca al teatro dell'opera, e al commento musicale.

Clair fa di entrambi un uso tipicamente individuale, modellandoli sulla sua concezione filmica e deformandoli in modo da piegarli alle sue esigenze ritmiche: il coro è impiegato frequentemente in modo da sottolineare l'azione e potenziare l'elemento visivo: così la schiera dei creditori sale verso l'abitazione di Michel regolando la sua andatura sul motivetto che, a guisa di marcia, stilizza dinamicamente i loro dubbi e quanto alla veridicità delle parole del neo-milionario, il « coro della coscienza » commenta in maniera asincrona il comportamento di Michel e di Prosper: « Michel, Michel, que vas-tu faire? Quand seras tu millionaire », « Prosper, qu'as-tu fait, tu n'es pas un ami parfait... »; i rumori vengono anch'essi deformati fino ad assumere un significato traslato.

Ma la successione delle inquadrature in funzione comico-dinamica rivelerà ancora la sua efficacia: all'inquadratura di Michel che nel negozio del falso rigattiere Père La Tulipe cerca la sua giacca, segue il piano americano di Sopranelli che, davanti allo specchio, nel suo camerino prova l'indumento per il melodramma « Les Bohemiens » (inventato per intero da Clair cucendo insieme motivi vari del melodramma romantico ») (11), a quella del tenore che cerca l'orologio rubatogli dai complici di Père la Tulipe, quella di Michel che esamina l'orologio in questione.

Sono proprio questi veloci rimandi da un luogo ad un altro, questo farci veder prima il successivo spostamento del biglietto e immediatamente dopo il personaggio alla ricerca di quest'ultimo nel luogo dove si trovava solo poco prima, che conferisce all'inseguimento quel tono divertito, spensierato, e al tempo stesso quella leggerezza da favola alla quale contribuisce la scenografia di Lazare Meerson: nella sequenza del commissariato, la stravaganza leggermente surreale dell'uomo in mutande e bombetta che dichiara che ogni oggetto smarrito è suo, armonizza perfettamente con lo sfondo costituito da biciclette dipinte e dall'impronta di quella enorme mano in alto a sinistra, recante in basso una scritta misteriosa.

---

(11) ANGELO SOLMI: *René Clair*, Ed. Vita e Pensiero.

Ancora azioni intrecciantesi, questa volta però in uno stesso ambiente, nella scena dell'opera, forse la più complessa dal punto di vista del montaggio e la più geniale nell'uso asincrono di suoni e rumori. In essa la satira, naturalmente intesa sempre in un'accezione bonaria, dell'ambiente dell'opera, si fonde perfettamente con il motivo centrale: ai preparativi prima dell'entrata in scena che sono sintetizzati nell'immagine delle due signore che prendono un mazzo di fiori, mentre la voce fuori campo di Sopranelli le ammonisce di mirare bene nella sua direzione e nell'inquadratura del tenore che fa i gargarismi e prova la sua voce, si alternano i vani tentativi di Vanda e Beatrix di prendere il famoso boglietto nella giacca, culminanti nel dettaglio delle mani delle due donne che si incontrano proprio in vicinanza della tasca contenente il milione, per noi passare ancora alla caratterizzazione umoristica dell'ambiente mediante l'inquadratura del soprano enorme, dalla mole addirittura prorompente, che semisvenuta, viene sorretta con enorme sforzo da un uomo piccolo, che in confronto a lei sembra addirittura piccolissimo, e mediante l'alterco di costei con il tenore. Alterco che peraltro continuerà anche sul palcoscenico non appena cala il sipario, creando così un gustoso contrappunto non solo tra la romanza che hanno cantato e il loro reale stato d'animo, ma tra la finta scena d'amore tra la « énorme Gretchen » dalle « tresses blondes et wagnériennes » (12) e il panciuto tenore da una parte, e i veri innamorati che attorniati da una idilliaca scenografia la cui atmosfera è resa ancora più morbida dalla caduta di petali di fiori, vivono realmente la loro parte. Per cui ugualmente bene osservano sia il Mitry che il Solmi: « Il y a là non seulement une caricature savoureuse de l'Opéra-Comique mais un saisissant effet de contrepoint entre les deux actions simultanées, l'action bouffonne renvoyant à l'action pàthetique dans une sorte de "transfert" burlesque » (13).

« La satira del *Milione*, leggera e spumeggiante, si fa più consistente proprio in queste sequenze sul palcoscenico ed è diretta soprattutto contro l'arte decadente del melodramma. Clair ha istituito, senza troppa pietà, un confronto fra cinema e teatro, a tutto vantaggio, naturalmente del cinema. Così la falsità del duetto d'amore del tenore e della grassa soprano dalle lunghe trecce è posta in evidenza dal contemporaneo e autentico duetto dei protagonisti nascosti e scopre

---

(12) JEAN MITRY: *René Clair*, op. cit.
(13) *Ibidem*, op. cit.

la bolsa retorica del melodramma, per mezzo dell'agile e duttile tecnica del nuovo mezzo espressivo » (14). Ma come se questa contrapposizione non bastasse, Clair sposta proprio sul palcoscenico l'inseguimento della giacca: Prosper e Michel vestiti da comparse, tirano ciascuno una manica che resta a loro rispettivamente in mano, di modo che il gesto magniloquente del tenore che riprende il duetto dopo aver ucciso il perfido rivale, è ridicolizzato dal suo incompleto abbigliamento. A partire da questo momento la corsa dietro alla giacca si fa corale e sempre più veloce: la musica dal ritmo sostenuto e la deformazione dei rumori per cui ogni scontro è parodisticamente reso da un colpo di grancassa, si fondono con il montaggio di pezzi sempre più brevi.

Ma la stilizzazione dei suoni farà della sequenza una vera e propria metafora visiva, non appena l'azione sarà accompagnata dal clamore della folla che assiste ad una partita di rugby: Michel corre dandoci l'impressione che invece della giacca tenga stretto il classico pallone ovale, scavalca gli ostacoli rappresentati da uomini-giocatori caduti; viene intercettato e tutti si gettano su di lui; il fischio dell'arbitro ammonisce lo scioglimento della mischia dalla quale Michel esce malconcio e senza la sua preda che compie successivi e sempre più rapidi passaggi sottolineati dall'uso dell'acceleratore, per cadere infine, attraverso la finestra aperta, sul tetto di un taxi.

Come si vede il suono riesce a conferire all'immagine un valore nuovo, a darle quel divertente significato traslato che da sola non avrebbe potuto raggiungere. E l'oggetto continua a prendersi gioco dei suoi inseguitori: Michel e Beatrix sconsolati stanno ritornando a casa quando il dettaglio della manica che pende da sopra l'auto fa loro credere di aver finalmente raggiunto ciò che hanno così a lungo cercato: ma il possesso dura solo un attimo: la banda di Père La Tulipe si impadronisce a sua volta della giacca, strappandola a Michel; tutto è di nuovo perduto. Il neo-milionario sta per confessare ai vicini e creditori in festa che non ha più il biglietto vincente, quando, nuovo colpo di scena, proprio come nel finale di *Un chapeau de paille d'Italie*, arriva la giacca portata dallo stesso Père La Tulipe, vuota purtroppo: il milione ancora una volta sembra irrecuperabile; ma sortirà fuori, di lì a poco, proprio come un coniglio nella tasca di un prestigiatore, per la gioia di tutti i presenti. Comincia così a snodarsi quella danza intorno alla colonna ornata di fiori, danza

(14) ANGELO SOLMI: *René Clair*, op. cit.

alla quale partecipano tutti i personaggi del film, compreso lo strano uomo in mutande, che resa più vivace dall'uso dell'acceleratore, li farà sfilare davanti ai nostri occhi come fragili pupazzi ritagliati nella carta.

Per cui credo di poter concludere con le parole di Mitry che sintetizza chiaramente il carattere essenziale del film quando dice: « Sur ce thème René Clair a construit un film qui est le type le plus achevé de la "course poursuite" dont nous avons parlé; où les courses, enchevêtrées et syncopées, deviennent rondes et composent au gré du rythme musical quil es entraîne un extraordinaire ballet burlesque; un ballet qui se déguise en une suite de mouvements capricieux, de volutes fantaisistes et fantasques menées avec une rigueur qui jamais ne se déprend » (15).

Al contrario di *Le Million*, il soggetto di *A nous la liberté* (1931), non è di per se stesso comico, in quanto imperniato su quella esigenza di libertà portata « fino ad un compimento di rinuncia totale di legami sociali in nome di una indipendenza interiore ed esteriore aperta ad un senso poetico ed avventuroso della vita. Una soluzione quasi francescana, in parte fortemente determinata dal corso degli avvenimenti, ma soprattutto originata da un moto interno di istintiva identificazione nella propria natura, di ritorno alla propria configurazione più intima e sentita » (16).

Le parole di Viazzi esprimono chiaramente l'impronta individualista ed in un certo senso utopistica, che Clair dà alla soluzione del problema, la quale impedisce di poter usare a proposito del film l'aggettivo « satirico » intendendo con questo l'intenzione del regista di agire, anche se indirettamente nell'ambito di una determinata società al fine di operarne un cambiamento di struttura: questo non significa che Clair non prenda le mosse da una certa condizione delle fabbriche in cui l'uomo è al servizio della macchina, ma lo fa deformando parodisticamente la realtà soprattutto mediante la scenografia, e senza pretendere di risolvere il problema di cui egli avverte l'esistenza, ma concludendo con quella rinuncia ad una vita collettiva che è in un certo senso una posizione passiva, decisamente antitetica all'attivismo tipico della satira; per cui non mi sembra di poter concordare con il Mitry quanto dice: « Après l'univers du *Million* qui torne rond, mais se replice sur ses propres motifs, René Clair a voulu

---

(15) JEAN MITRY: *René Clair*, op. cit.
(16) G. VIAZZI: *René Clair*, op. cit.

réealiser une oeuvre plus ambitieuse, une satire qui se hausserait à la critique sociale et mordrait autre chose que des idées » (17). Quindi più giustamente potrebbe essere definito come una meditazione sul determinismo della civiltà moderna e sulla importanza relativa da attribuire al denaro, il quale aveva anche in *Le Million* una parte considerevole nell'impostazione morale del film, ma in maniera più velata e meno diretta: qui, sebbene il regista ricorra alle solite musichette e ai « couplets », il suo atteggiamento è più penoso, meno scanzonato che nel film precedente a proposito del quale si può parlare di una comicità pura, strutturale. Qui invece, solo incidentalmente la comicità nell'accezione che essa assume in *Le Million* deriva dalla successione dinamica delle inquadrature, in quanto il film si avvale prevalentemente di un montaggio piano, lento, proprio per rendere questo mutato atteggiamento del regista nei confronti della materia trattata.

L'ironia scoppiettante di « *Le Million* », imperniata sulle tipiche corse-inseguimento, sul crescendo ritmico nella costruzione di gags, affiora qui solo in determinate sequenze, che si alternano ad altre pervase da un ritmo più lento maggiormente adatto a rendere un certo tono di distaccata mestizia.

In sostanza, se a proposito del primo si può parlare di un vaudeville trasposto cinematograficamente e quindi ricreato, per quanto concerne *A nous la liberté*, nonostante la presenza dei motivetti che accompagnano l'azione, non si può assolutamente usare questo termine, proprio per il mutato stato d'animo del regista; tanto è vero che in una intervista alla televisione italiana che precedeva la presentazione del suo film, Clair sosteneva che l'impiego della musica in prosecuzione di *Le Million*, se aveva giovato al ritmo, aveva nuociuto all'umanità dei personaggi, quasi avvertisse uno iato tra l'atteggiamento meditativo nei riguardi della spersonalizzazione di un lavoro meccanico che impedisce l'estrinsecazione della individualità, e i motivetti che accompagnano o commentano l'azione.

In realtà si tratta più di una fusione dei due temi « quello sentimentale-pessimistico e quello ironico-burlesco » (18) stemperantisi reciprocamente in quanto il secondo interviene a controllare e ad impedire un completo abbandono a quel sentimento che costituisce il sostrato del film; quindi per questo verso è ricollegabile a *Quatorze juillet*, nel quale, anche se di natura diversa sarà lo stato d'animo

(17) JEAN MITRY: *René Clair*, op. cit.
(18) GLAUCO VIAZZI: *René Clair*, op. cit.

base, il motivo comico, i gags insomma interverranno in funzione equilibratrice quasi che il regista volesse variare il patetico idillio dei due protagonisti con una venatura di quell'humour che è un po' la costante di tutti i suoi film, ed assumere proprio mediante questo suo atteggiamento quel certo distacco, quasi critico, della persona che non si immedesima con quanto racconta. Così a proposito di *A nous la liberté* il Mitry, dopo aver giustamente osservato che « Les héros de l'aventure ont une densité humaine qui n'avaient pas ceux des films précedents » (19), erra a mio avviso, quando sostiene che nel film esiste come una frattura tra « un plan humain » e « un plan burlesque » che costituisce un po' l'entourage dei due protagonisti, proprio perché il sentimento semplice, candido dell'amicizia tra Louis ed Émile non rischia di cadere nel sentimentalismo in quanto controbilanciato da quegli effetti a catena, dalle ripetizioni, da quei gags che per il Mitry costituiscono il piano burlesco.

E sono sempre gli elementi visivi che ci danno l'angolazione dalla quale il regista guarda il soggetto, e non il dialogo che ridotto all'indispensabile ha un valore narrativo, limitandosi a comparire solo a tratti e lasciando delle sequenze quasi completamente mute; la scenografia di Lazare Meerson lungi dal raffigurare « lucidi cristalli, troppo lucidi, tubazioni e condutture troppo lunghe o troppo parallele, cortili spaziosi e troppo puliti e sgombri: quasi un giocattolo. È in definitiva il concetto di fabbrica visivizzato, in modo piuttosto schematico e quasi fanciullesco » (20), ha essenzialmente un valore parodistico e rende perfettamente l'atteggiamento di Clair nei confronti della meccanizzazione delle fabbriche la cui elefantiasi è come simbolizzata da quell'enorme disco che campeggia, a mo' di insegna, sulla fabbrica di Louis; così pure lo stesso simbolismo caricaturale affiora nella descrizione della direzione in cui la vastità di ambienti, lo scalone d'onore, le livree dei servitori sovraccariche di profili argentati, il tutto coadiuvato dall'elemento sonoro sotto forma di squilli di trombe, richiama decisamente alla memoria l'immagine di una reggia, impressione che per certi aspetti ci comunica anche l'abitazione di Louis il cui sfarzo barocco rende il cattivo gusto del nuovo ricco.

Comunque gli accostamenti visivi tra la fabbrica e la prigione,

---

(19) Jean Mitry: *René Clair*, op. cit.

(20) Osvaldo Compassi: *Dieci anni di cinema francese*, Vol. I, Ed. Poligono, Milano, 1948.

il lavoro degli operai e l'attività dei forzati precedentemete descritta, il fatto che entrambi siano ridotti a dei numeri, che passeggino in fila nel cortile della fabbrica, come i condannati in quello della prigione, che i sorveglianti degli operai abbiano nella loro divisa qualche cosa di militaresco (a questo proposito significativa è, dal punto di vista figurativo, la fisionomia legnosa e arcigna del capoguardia, vero materiale plastico che ne fa il prototipo degli aguzzini), vena la parodia di una certa amarezza che fino ad ora era sconosciuta a Clair.

Ma su questa tematica sociale, purché intesa con le dovute cautele e limitazioni, e su quella dell'amicizia si innestano perfettamente numerose trovate che ci riportano figurativamente e ritmicamente al Clair di *Entr'acte*, di *Un chapeau de paille d'Italie*, di *Le Million*.

Louis scappato di prigione, cade addosso al finto storpio che ricorda quello che seguiva il funerale di *Entr'acte*, ed impadronitosi di una bicicletta arriva primo ad una gara ciclistica, la sua ascesa ha il rigore ritmico di *Le Million*; la successione veloce delle inquadrature, che ce lo mostra dal Mercato delle pulci alla direzione di un grande magazzino, al Palazzo del disco, e infine alla fabbrica gigantesca come il suo emblema, rivela, avvalendosi dal punto di vista figurativo del progressivo miglioramento del suo abbigliamento, culminante nell'inquadratura in cui irreprensibilmente vestito scende da un'enorme macchina, e da quello sonoro del crescendo che termina con un andamento trionfale, un'intonazione burlesca; il pasto degli operai è trasformato in una catena di montaggio sul cui nastro ruotante passano i cibi (questo gusto della meccanizzazione fine a se stessa sarà portato da Chaplin alle estreme conseguenze nella sequenza della macchina che imbocca l'operaio in *Tempi moderni*).

Un sottile contrasto con la scena della fabbrica crea il pranzo in casa di Louis: all'opacità del vasellame in cui mangiano gli operai, si contrappone lo scintillio dei cristalli e dell'addobbo della tavola.

Ma Clair non indugia su questo contrappunto che potrebbe essere leggermente polemico e costruisce, subito dopo aver presentato una galleria di tipi irrigiditi nel loro dignitosissimo e compostissimo atteggiamento, quel gag della torta che nella sua ormai classica costruzione di effetto a catena si riallaccia a *Les deux timides*, a *Un chapeau de paille d'Italie*, dal quale ha ripreso anche la figura del sordo, che praticamente inizia e chiude l'incidente: il cameriere gli sta porgendo un vassoio con il dolce, quando Émile, suo vicino di tavola, prendendolo dalla parte opposta nell'impazienza di gustarne,

produce un contraccolpo con conseguente spargimento della torta sugli abiti degli invitati che Clair mostra rapidamente per stacco; il sordo ignaro di quanto è capitato ride ed alzandosi rovescia la bacinella colma d'acqua con la quale il cameriere prontamente accorso lo stava pulendo.

La scena della fabbrica, in cui i poliziotti stanno inseguendo Émile che successivamente abbandonano per dare la caccia ai malviventi che ricattavano Louis, rivela nei tipici scontri, scambi, equivoci, la sua dipendenza da *Le Million*, ed entrambi da *Le voyage imaginaire*, nel quale si trova la matrice, per così dire, di questa corsa inseguimento.

La sequenza finale poi, quella dell'inaugurazione, rivela la tipica impronta di molti film di Clair, caratteristica questa che aveva fatto dire a Viazzi che i suoi film cominciano con un inizio lento, rilassato per terminare « su una corsa veloce » (21), nella quale appunto l'elemento ritmico che diviene sempre più incalzante, è perfettamente coadiuvato dagli elementi visivi che in questo caso sono le banconote e il vento; quello stesso vento che in *Entr'acte* aveva proiettato una luce ironica su tutto il funerale, assolve anche qui la funzione di turbare la compostezza stereotipa degli atteggiamenti e degli abbigliamenti, che passa gradualmente da un tentativo di dignitosa ma contrastata contenutezza ad una vera e propria scomposta e caotica gara nell'afferrare le banconote che piovono dal cielo: ed è veramente calibrato questo parallelo e concomitante aumento di intensità del vento che costringe il sordo che sta facendo il discorso a rimettere continuamente a posto il cilindro, gli invitati a tener fermo il loro, mentre le prime banconote che escono dalla valigetta aperta di Louis, finita sul tetto, cominciano a piovere con frequenza crescente sui partecipanti alla cerimonia. Ad un certo momento il denaro ha la meglio sull'atteggiamento contegnoso e due gruppi d'invitati in abito nero e cilindro, da destra e da sinistra dello schermo quasi ballassero una quadriglia, si intrecciano al centro in scomposti tentativi di afferrare i biglietti.

Louis ed Émile nella confuisione sono riusciti a scappare, e mentre il coro commenta la nuova impostazione della loro vita, si allontanano per una strada che è quella della loro libertà, una libertà asociale, ma che tuttavia, se li ha esclusi da un contesto sociale, ha evi-

(21) Glauco Viazzi: *René Clair*, op. cit.

tato loro il livellamento e l'appiattimento conseguente ad una civiltà basata nell'automatismo e la meccanizzazione.

Il Mitry, in perfetta coerenza con la sua valutazione satirica del film non può che trovare idealista e poetica questa soluzione, e giudicarla negativamente e in un certo senso contraddittoria rispetto all'interpretazione che egli ne dà; egli dice infatti che « la satire sociale tourne court, verse dans un optimisme béat, à moins que ce ne soit dans un défaitisme inconscient. Le problème est éludé, on ne propose aucune solution, rien » (22).

In effetti la soluzione è poetica ed utopistica, ma non contrasta minimamente con lo svolgimento del film, il quale non è da porsi su di un piano satirico e quindi di engagement per prospettare un determinato problema con una concretezza tale da far riflettere; quanto poi al fatto che non propone nessuna soluzione, non è dell'artista trovare i rimedi per certe sfasature che possono crearsi sull'ambito di una società, ma solo enunciarne nella maniera più consona al suo mondo poetico determinati aspetti; e poiché l'atteggiamento di René Clair non è polemico ma solo lirico e burlesco, l'impostazione del film non contrasta con il finale.

Come *Le Million* è il prototipo di quella comicità legata al dinamismo dell'azione, così *Quatorze juillet* (1932), pervaso da un ritmo che può essere considerato antitetico a quello di *Le Million*, rappresenta l'altro filone dell'ispirazione clairiana: quello sentimentale, purché naturalmente si dia all'aggettivo un valore tutto particolare significante amore per i sentimenti puri, semplici, forse un po' ingenui, l'abbandono, sempre però controllato quasi da un istintivo pudore, a quel senso di tenerezza e di nostalgia che conferisce alla banlieue parigina quel tono così morbido e patinato.

Essa, che già in *Un chapeau de paille d'Italie* costituiva lo sfondo, diventa qui protagonista, l'elemento figurativo al quale Clair affida l'espressione del suo stato d'animo; quasi una specie di rievocazione malinconica dell'infanzia filtrata attraverso il ricordo, proprio come la Parigi di *Le Silence est d'or* con i suoi boulevards e con i suoi caffè-concerto, simboleggia una giovinezza ormai lontana.

E noi respiriamo subito l'atmosfera di questo mondo fin dalle inquadrature di apertura con quei lenti movimenti di carrello aereo avanti e indietro che ci rimandano da una finestra all'altra, in un sottile giuoco di rispondenze, ad una scalinata, all'acciottolato della

(22) JEAN MITRY: *René Clair*, op. cit.

strada, e con quelle immediatamente seguenti che mostrano i preparativi per la festa nazionale: l'addobbo delle vie e dei negozi con festoni e lampioncini, poi i balli popolari all'aperto, sotto l'intrecciarsi di decorazioni di carta, ai quali partecipa gente umile e semplice, quegli « esseri candidi » come li definisce il Viazzi (23), che attendono la ricorrenza per indossare gli abiti migliori. Questo in sintesi l'ambiente nel quale si svolge la tenue storia d'amore tra Jean e Anna.

Ma Clair controlla sempre la materia, non cede mai completamente sottolineato dal momento che dice: « Helas, au lieu de conduir trappunta con il suo humour che stempera il clima idilliaco della vicenda dei due protagonisti e conferisce all'ambiente quella nota maliziosa che gli impedisce di diventare oleografico e manierato.

Aspetto questo, che il Mitry mi sembra non abbia sufficientemente sottolineato dal momento che dice: « Helas, au lieu de conduir ses interpretés, il a été conduit par eux. Il s'est laissé prendre à leur jeu et, peut- être même, à son propre jeu. Il a fini par croire un peu trop à son univers et à ses personnages » (24).

Nonostante in questo film l'adesione di Clair al piccolo mondo di periferia sia più aperta, e il suo atteggiamento meno distaccato, tuttavia egli non si lascia mai prendere la mano: la sua partecipazione sentimentale non diventa mai abbandono proprio in virtù di quelle piccole notazioni ironiche che stemperano il patetismo della vicenda: naturalmente esse sono un po' in sordina, o se si vuole assumono un ruolo secondario, rispetto al tema principale, con il quale però si innestano perfettamente sia dal punto di vista ritmico che figurativo.

L'allegria semplice e spontanea del ballo all'aperto, risalta maggiormente mediante quel sapiente montaggio per contrasto che la contrappone al locale notturno in cui regna un'atmosfera di apatia e di noia resa incisivamente da quei ritratti di ricchi borghesi colti nell'atto di sbadigliare più o meno compostamente, e la vivacità, il movimento delle danze sotto l'intrecciarsi dei festoni e dei palloncini è valorizzata dalla stasi nel night interrotta solo dall'arrivo di Monsieur Imaque che con quella barcollante stranezza, tipica degli ubriachi, beve nel bicchiere di una signora alla quale dà un buffetto sul mento, nell'uscire pensando di avere il paletot, si ferma in attesa che

(23) Glauco Viazzi: *René Clair*, op. cit.
(24) Jean Mitry: *René Clair*, op. cit.

lo aiutino ad indossarlo, ed il cameriere che lo asseconda, fingendo di porgerglielo, si vede ricompensato con un biglietto da visita esattamente come quello che gli apre la porta.

Ma l'atteggiamento burlesco finisce per insinuarsi nello stesso ballo popolare: uno che stava per essere derubato ringrazia i due ladri che hanno fallito il colpo, della sorveglianza che hanno fatto alla sua giacca rimasta incustodita, un nuovo tentativo ai danni questa volta di Monsieur Imaque, sembra destinato a maggior successo, perché si accorge che gli manca il portafogli, senonché un carrello discendente ci fa vedere che esso è proprio ai piedi dei due poco abili ladruncoli; la pioggia scioglie le danze ma ricongiunge i due innamorati, facendo notare giustamente all'Amengual che in Clair « la reprise y est toujours benefique. Le comique de Clair ignore la réitération catastrophique de Charlot... ainsi dans *Le dernier milliardaire*, le baldaquin tombe deux fois sur la tête du dictateur, et la seconde chute arrange tout. Deux averses éclatent dans *Quatorze juillet*, et toutes les deux jettent Jean et Anna dans le bras l'un de l'autre » (25), provocando entrambe le volte un atteggiamento di riprovazione nella famiglia borghese che sente offesa la sua rispettabilità. E quando l'idillio di Jean ed Anna sembra incrinarsi per l'intrusione di Pola, la drammaticità dell'azione è attutita dall'intervento pettegolo delle due vicine la cui tipizzazione conferisce una nota di colore all'atmosfera della banlieue: alla figura grassa e rubiconda dell'una, si contrappone la magrezza allampanata dell'altra, alla malizia ciarliera della prima, l'atteggimento sornione e ottuso della seconda.

Sempre con la stessa sobrietà risolve la malinconica situazione di Anna che in seguito alla morte della madre è costretta a impiegarsi in un bar, diluendo la sua tristezza con la macchietta del signore le cui reiterate richieste che si tenga chiusa la porta immancabilmente aperta e che si faccia tacere il rumore assordante del pianino meccanico, lo stilizzano nel senso caro a Clair. Il film sta per assumere un andamento più patetico allorché Anna, licenziata dal padrone del bar, si vede costretta a chiedere di essere nuovamente assunta nel night dal quale si era licenziata in seguito al complimento un po' azzardato di Monsieur Imaque, quando costui, nella gustosa sequenza della pistola, imperniata su quell'effetto di sorpresa riallacciantesi a *Entr'acte, Un chapeau de paille*, *Le Million*, sblocca comicamente la

(25) BARTHÉLEMY AMENGUAL: *René Clair*, op. cit.

situazione: Monsieur Imaque sta tranquillamente bevendo champagne e contemporaneamente pulisce un revolver che punta in direzione del pubblico del night che non si vede. Con un successivo montaggio per stacco Clair rende il rapido diffondersi del panico: la faccia terrorizzata di un signore che stava parlando con la moglie, si alterna con quella noncurante del marchese ancora con il suo revolver rivolto verso la sala, con l'espressione altrettanto impaurita degli orchestrali che si appiattiscono progressivamente fino a nascondersi dietro il piano, per cui, pur senza vedere più i suonatori, si continua ad udire la musica al ritmo della quale sembrano quasi muoversi il direttore e il cameriere, mentre si spostano a sinistra e a destra, nel locale apparentemente deserto, per evitare la minacciosa pistola puntata verso di loro. I divertenti campi e controcampi dei due atterriti che balbettando cercano di farsi consegnare l'arma, e del marchese che dopo aver intuito nella sua logica da ubriaco il motivo delle loro apprensioni, consegna loro l'oggetto di tanto scompiglio, sembrano concludere, mentre il pubblico riemergendo dai nascondigli applaude il gesto coraggioso, la sequenza, ma Monsieur Imaque, estraendo un altro revolver, questa volta più piccolo, comincia di nuovo a pulirlo e a puntarlo sul pubblico; l'inaspettata ripetizione del gesto, produce le identiche comiche reazioni e l'intervento, questa volta di Anna che, accompagnandolo al taxi si vede mettere in mano quella piccola fortuna, il cui dettaglio dissolve in quei fiori che rappresentano per Anna sia la soluzione del problema dell'impiego che, successivamente per un piccolo scontro del suo carretto con il taxi di Jean, il ritrovamento dell'innamorato.

Anche nella sequenza di chiusura il tono idilliaco e lirico che domina il film, si fonde perfettamente con quella venatura di umorismo che ne aveva costituito un po' la nota armonica da cui si poteva dedurre quel particolare tipo di partecipazione di Clair al piccolo mondo della banlieue, che è adesione e distacco al tempo stesso, in un melange di sentimento e raziocinio.

E mentre in un gustoso gioco di campi e controcampi le accuse si mescolano alle difese, la pioggia (inquadratura dall'alto) disperde la piccola folla, Jean e Anna si riconciliano sotto lo sguardo scandalizzato della solita famiglia borghese che anche nel precedente acquazzone aveva assistito alla loro riappacificazione.

Una lenta dissolvenza in chiusura sfuma dolcemente fino ad abbuiare lo schermo, il carretto dei fiori di Anna e il taxi di Jean,

inquadrati dall'alto in mezzo alla strada sotto la pioggia che continua a scrosciare.

Dopo *Quatorze jiullet*, Clair gira *Le dernier milliardaire* (1934), che rappresenta, rispetto al film precedente, un atteggiamento antitetico del regista nei confronti della materia; mentre nel primo l'assonanza del suo stato d'animo con il mondo della banlieue e dalla gente semplice che la popolava, lo portava ad una partecipazione che egli cercava di controllare con l'introduzione di quei gags che pur assolvendo la loro funzione di contrappunto, si fondevano con quell'atmosfera, in *Le dernier milliardaire* l'ambiente nel quale la vicenda si svolge gli è completamente estraneo, per cui viene a costituire una cornice dall'anonima architettura orientaleggiante, entro la quale prende vita la vicenda a proposito della quale Clair sosteneva recentemente di aver mantenuto un distacco tale da impedire al pubblico di simpatizzare con alcuno dei personaggi, proprio perché in lui era mancata quella particolare vibrazione nei riguardi del soggetto che lo aveva portato a « ne pas avoir adoucit l'idée avec le sentiment ».

A questo proposito è bene chiarire il valore di questa « idée », di questo contenuto che lo stesso Clair definiva « satirico », al fine di comprendere una volta ancora il valore da attribuire all'aggettivo nel contesto della produzione clairiana. « Clair — osserva giustamente Viazzi — non ironizzerà sulla dittatura esasperandone e accentuandone le apparenze, come Chaplin, sibbene creerà un modello assurdo di dittatura » (26), considerazione che ribadisce ancora una volta il carattere indiretto e per così dire attutito e smussato della satira clairiana.

Qui comunque, proprio per quel tono distaccato, siamo non più nella sfera dell'humour intenerito di *Quatorze juillet*, ma in quel freddo sottile gioco dell'intelligenza alle prese con una materia priva di risonanze intime.

Anche in *Le dernier milliardaire*, ritroveremo gli effetti cari a Clair, la ripetizione, il contrappunto, i gags strutturati « a catena », ma avranno un valore diverso, soprattutto intonazione diversa perché incorporati in un contesto narrativo nei riguardi del quale l'angolazione si discosterà da quella dei film del periodo francese, in particolar modo da quella del film immediatamente precedente, per preludere in un certo senso all'umorismo del periodo inglese e americano.

Il primo contrappunto si ha proprio nelle sequenze di apertura:

---

(26) GLAUCO VIAZZI: *René Clair*, op. cit.

la realtà ufficiale comunicata da un cinegiornale che mostra il regno di Casinario come la quintessenza del benessere e della prosperità, visualizzata dai casinariensi all'ombra dei palmizi, dall'unico anacronistico mendicante che con noncuranza getta via il soldo che gli è stato fatto di elemosina, dal modellino in base al quale si svilupperà l'urbanistica casinariense, contrasta vivacemente con quella ufficiosa, ma certo molto più vera: la folla protesta al grido di « abbasso il governo », ma nell'interno del palazzo reale si cerca ancora di salvare la forma in omaggio alla quale il ciambellano rimprovera il valletto il cui abbigliamento incompleto costituirà per tutto il film analoghe reazioni ed uguali risposte da parte dell'interessato: « Mi comprerò la cravatta quando mi avrete pagato gli arretrati »; la centralinista per analogo motivo toglie la comunicazione mentre la regina sta parlando con Banco; deciso il matrimonio tra quest'ultimo e la principessa Isabella, il suo innamorato cerca la soluzione nel giuoco, perde l'orologio che aveva puntato alla roulette e sta per spararsi, quando il gesto di un vicino che tenta di impedire il suicidio, fa scivolare l'arma sul numero vincente: il croupier gli porge un bel mucchio di revolver.

E Clair continua nella descrizione della paradossale situazione economica di Casinario, ormai ridotta a primordiali scambi in natura, giocando appunto su questo contrasto: il prezzo di un giornale è equivalente a un sedano e una carota, al ristorante il conto viene pagato con un pollo, e il resto sarà costituito da due pulcini e un uovo che, nella sua qualità di moneta di minor valore, viene lasciato come mancia; ad un mendicante si fa come elemosina un colletto inamidato.

Così pure ritroviamo altre soluzioni care a Clair quali la ripetizione, che qui in effetti è più verbale che visiva, ma le parole saranno ben lungi dal conferire all'immagine quella profondità, dal creare con essa quelle rispondenze come avverrà in *Le silence est d'or*: quando la famiglia reale al completo fingendo di ammirare il ritratto di Banco lo fa circolare fino a farlo pervenire all'interessata che non lo degna neppure di uno sguardo, la regina la rimprovera dicendo: « Isabella le sorti della nostra dinastia dipendono da te », frase che ripeterà di nuovo, non appena fallito l'attentato a Banco, si prospetta di nuovo per la principassa l'incubo del matrimonio; al valletto viene sempre rimproverata la mancanza della cravatta che sminuisce il decoro del suo abbigliamento. (Ci sono comunque anche ripetizioni sonore: l'orchestra che attacca a suonare l'inno reale ogni

volta che passa la regina sottolineando con il suo ritmo sostenuto l'andatura nervosa e scattante di quest'ultima); effetti a catena come quello dell'inchiostro che viene a mancare proprio mentre Banco sta per firmare con quella penna gigantesca che sintetizza la sontuosità barocca del palazzo reale, il famoso contratto che dovrebbe far tornare la prosperità economica a Casinario.

Ma in tutti questi motivi tipici è come se si avvertisse la costruzione, quasi che quell'intellettualismo sarcastico non ammorbidito dal sentimento, li privasse della leggerezza e soprattutto della spontaneità che avevano negli altri film.

Carattere questo rinvenibile anche nella sequenza del primo attentato a Banco.

Al giuramento dei ministri tien dietro quello del corpo degli orchestrali; entrambi i gruppi, l'uno per ragioni politiche, l'altro per ragioni sentimentali stanno per attentare alla vita di Banco, il cui validissimo e perspicacissimo detective personale sta sonoramente russando su di una poltrona da cui spuntano due revolver puntati in direzioni opposte. I ministri incappucciati si scontrano nella camera di Banco con gli orchestrali mascherati, alla zuffa segue l'inquadratura del detective che dorme placido, agli spari del padrone non reagisce e continua il suo sonno senza scomporsi; solo quando i congiurati sono usciti e viene ripetutamente scosso, si precipita nella stanza dove è accorsa la famiglia reale, intimando che nessuno esca.

Il motivo satirico si fonde qui con quello parodistico nella caratterizzazione di questa figura enorme ed ottusa, che dopo aver raccolto degli inutili indizi, fa ripetere a Banco gli spari in aria che determinano la caduta del baldacchino i cui effetti segneranno una svolta decisiva nella struttura del film.

Completamente impazzito inizia quella serie di stravaganze, che nella loro fantastica assurdità, tolgono alla satira ogni mordente ed ogni addentellato diretto con la realtà. Così arriva canticchiando al consiglio dei ministri tutti incerottati e fasciati al pari degli orchestrali e impone quei paradossali articoli che culminano nel divieto di pronunciare anche una sola parola senza il suo consenso, per cui uno dei ministri che approva con un « Benissimo », viene subito arrestato; fa gettare a mare tutti i cappelli per dare nuovo incremento all'industria, tutti coloro che portano la barba sono costretti ad indossare calzoni corti.

La satira si intreccia di nuovo con la parodia del detective nel

secondo attentato: i vani tentativi del figlio della regina di far sparare la colubrina dell'avo Giovanni IV, svegliano Banco, il quale si mette a suonare la trombetta, il detective che stava leggendo il giornale, si alza in piedi alle note dell'inno del dittatore; quando poi l'attentatore esce con il fucile sotto il braccio, si rivolge a lui domandandogli se sa ripararlo: il dettaglio del vaso in frantumi getta quindi una luce di ridicolo su entrambi.

Una volta tornato alla normalità, Banco non riesce a spiegarsi lo strano comportamento dei ministri che entrano carponi facendo il verso del cane, il loro abbigliamento, la mancanza di sedie e la sua conclusione e che sono diventati tutti pazzi.

La fuga della principessa Isabella sposata segretamente, costringe la regina madre, ignara del completo dissesto economico di Banco, a sposarlo, e solo dopo il rito sa che l'unico sostentamento di quest'ultimo è ormai la pensione che lei stessa potrà elargirgli.

Chiara quindi non solo dallo svolgimento e dall'impostazione del film, ma dal finale stesso, la diversità di angolazione di Chaplin e di Clair nei riguardi dello stesso tema: la comicità patetica del primo lascia, soprattutto nella sequenza finale quel senso di amaro che fa pensare come una realtà ben precisa, la cui deformazione è del resto evidente, abbia costituito il motivo polemico, se si può usare questo aggettivo, del film, laddove nel secondo si può parlare di una intonazione satirica che non prende le mosse da una situazione precisa, bensì da un'idea astratta: il concetto della dittatura; da qui quel tono forse più intellettualistico, quel gioco un po' fine a se stesso e che su se stesso si chiude, tipico di *Le dernier milliardaire.*

Cap. III

Il film inglese e quelli americani

La produzione inglese e americana di Clair si riallaccia con *The Ghost Goes West*, con *I Married a Witch* e *It Happened to morrov*, a quel filone fantastico che costantemente riaffiora in Clair a partire dal suo primo film *Paris qui dort.*

Naturalmente sia quest'ultimo che *Le fantôme du Moulin Rouge* e *Le voyage imaginaire*, nascono in un certo clima che è quello dell'avant-garde e per questo ne assorbono certi motivi, pur esprimendo già con sufficiente chiarezza certi tratti del mondo del regista, men-

tre i film prodotti in Inghilterra e in America, sono condizionati da un ambiente in cui le pressioni e le influenze non sono più di carattere culturale, bensì economico-industriali.

Ma come il Clair del primo periodo aveva in un certo senso saputo armonizzare i suoi temi con un determinato ambiente, così ora la sua personalità riesce, anche se vincolata da delle esigenze che per certi aspetti la limitano e le impediscono quei liberi, disinteressati giuochi fantastici, che costituivano il fascino dei suoi primi film, ad emergere e a dare la sua impronta.

In entrambi i casi ritroviamo infatti quella predilezione di Clair per quella fusione di due mondi reale-irreale, di esseri viventi e di esseri fantastici, le cui intersezioni e combinazioni determinano quelle situazioni di volta in volta paradossali, comiche, ironiche o lievemente satiriche.

Esseri veri ed esseri impalpabili e fantomatici che coesistono tenendoci sospesi tra la realtà e la favola, il sogno e la vita quotidiana, popolano tutti questi film, ma indubbiamente i momenti diversi in cui si trovano a nascere, li portano, al di là di quei punti di contatto di cui parlavo prima, a raggiungere dei risultati stilisticamente diversi.

Il Viazzi osserva infatti giustamente come « in *The Ghost Goes West* (1935), per esempio, il montaggio non è più quello tipicamente clairiano: sottostà ad una preponderanza del dialogo, all'esigenza di una narrativa tipizzata, pressocché banalizzata: in definitiva *The Ghost Goes West* è la soluzione che Clair ha dato — entro certe condizioni di produzione — a un certo soggetto, ma non è affatto l'esaurimento espressivo di tale soggetto » (27).

Questo non esclude che, a prescindere dalla naturale simpatia che Clair nutrì subito per il soggetto, per cui, come egli stesso dice « vedere un allegro fantasma perseguitare un nemico sconosciuto, dal diciottesimo al ventesimo secolo, e poi traversa l'Atlantico, mi pareva una trovata ideale per la macchina da presa » (28), ritroviamo intatta quell'angolazione ironico-fantastica, che se non completamente estrinsecata qui, come del resto nella produzione americana, è uno dei temi costanti o almeno ricorrenti dello spirito clairiano.

Così anche se spesso appesantito dal dialogo, quel particolare

(27) G. VIAZZI: *René Clair*, op. cit.

(28) « Le qualità cinematografiche di Sir Tristam va in Occidente » in *Come si scrive un film* di Seton Margrave, op. cit.

montaggio in cui i passaggi sono rappresentati prevalentemente da dissolvenze incrociate e, nell'ambito della inquadratura, da sovrimpressioni, riuscirà a togliere all'immagine ogni pesantezza e corposità, per collocarla in un certo senso fuori del tempo e dello spazio, a conferirle quella evanescenza e leggerezza che si intona perfettamente con l'immaterialità del fantasma di Murdoch.

Ciò non significa che si tratti di una storia completamente avulsa dalla realtà, dal momento che il fantastico e il surreale si fondono perfettamente con osservazioni ironiche che Clair fa a proposito di ambienti ben precisi.

Per questo a torto, a mio avviso, osserva il Mitry che « ce qui nuit à l'équilibre du film c'est qu'il est composé de deux parties bien distinctes et qu'il se développe sur deux diapasons: un ton poétique et fantaisiste, l'histoire du fantôme; un ton narquois et bouffon, la satire des Américains » (29), dal momento che invece esiste tra i due temi una perfetta interazione, ammorbidendo l'elemento « féerique », il motivo satirico e quest'ultimo sfumando con la sua arguzia quello fantastico.

Così le dissolvenze incrociate, che come dicevo precedentemente, sono l'elemento di transizione da una sequenza all'altra tipico del film, le sovrimpressioni, contribuiscono a creare quel particolare clima magico che però non è esente da annotazioni ironiche: lo stato di abbandono e di decadenza del castello, reso visivamente dalla porta semiaperta, dalle galline che circolano in libertà, dai panni stesi, dalle poltrone che non stanno in piedi, è completato dalla schiera dei creditori, la cui taccagneria è messa in evidenza da tutti quei particolari della cena per gli acquirenti del castello, alla fine della quale essi si fanno premura di calcolare quanto è stato consumato, onde aggiungerlo alla lunga lista dei debiti dell'ultimo discendente dei Glourie.

E quando il castello viene venduto esso viene smontato, imballato prietra per pietra, numerato, e caricato su quel bastimento (in realtà si tratta di un modellino che indubbiamente assolve la funzione di togliere ogni realismo all'immagine) che lo porterà, fantasma compreso, in America dove subirà tutte quelle modifiche con le quali Clair prende in giro una mentalità e un gusto ben precisi.

Dopo la divertente discussione tra il parlamento di Londra e quello della Casa Bianca resa mediante quella panoramica che ci fa seguire le fasi della discussione, mostrandoci contemporaneamente

---

(29) JEAN MITRY: *René Clair*, op. cit.

alla voce fuori campo ora il parlamento inglese, ora quello americano intervallati dall'oceano, dopo l'arrivo trionfale di Joe Martin, che è un po' una parodia delle parate americane, dopo l'immancabile intervento dei banditi, la cui stilizzazione caricaturale è data dai rumori di spari e dalle sirene delle auto dalla polizia, la cui asincrona concomitanza corrisponde al campo lunghissimo dei grattacieli (in realtà si tratta anche qui di un modellino), Clair ci presenta l'americanizzazione del vecchio castello scozzese. Contornato da palme che fanno subito avvertire quel contrasto e quel pessimo inserimento con l'ambiente e la natura circostante, esso rivela anche all'interno le tracce evidenti della nuova versione: fasci di fiori in ogni angolo, radio a profusione, nelle armature nelle botticelle di liquore, e poi stemmi dislocati veramente senza parsimonia; il suo aspetto notturno, illuminano da quegli enormi fasci di riflettori, non fa altro che dare il tocco finale alla sua nuova edizione Made in U.S.A.

Il grande ricevimento, nel quale il fantasma di Murdoch compirà la sua vendetta sul discendente dei Mac Laggan, prosegue quel tono ironico che già aveva improntato la presentazione del castello rimesso, per così dire, a nuovo: negri vestiti da scozzesi suonano i motivi delle cornamuse sincopandoli con le loro trombe, in primo piano una torta gigantesca raffigurante il castello, simboleggia, in un certo senso, il gusto per le cose grandi, mastodontiche, vistose.

La vendetta di Murdoch, si proietterà nuovamente in un clima fantastico: dopo l'inseguimento del malcapitato discendente dei Mac Laggan da parte del fantasma che compare per ogni dove facendo tremare il poveretto che ogni volta se lo vede comparire di fronte, le parole che Murdoch lo costringerà a pronunciare si proiettano sullo sfondo di nubi e sono sottolineate da musica roboante. Quindi si ritorna nuovamente alla realtà con l'inquadratura del povero discendente dei Mac Laggan con le pezzette sulla fronte e l'aria disorientata.

Per questo mi sembra sia più giusto parlare di una fusione della fantastica storia del fantasma che varca l'oceano con il suo castello, con l'intonazione ironica da cui viene guardata la vicenda, proprio perché questi due elementi, anche e soprattutto dal punto di vista figurativo non coesistono ma si armonizzano.

Anche se *I Married a Witch* (1942) presenta un sensibile rilassamento del ritmo, una minor ariosità e libertà nello sviluppo di certi motivi, una struttura narrativa più piana, e una comicità che spesso

si affida troppo al dialogo togliendo importanza all'immagine, ciò non toglie che anche qui ritroviamo certi tratti tipicamente clairiani.

Con un rapido volo nel tempo, che sintetizza gli avvenimenti antecedenti la storia vera e propria, si passa, proprio come in *Fantôme à vendre*, dal XVII al XX secolo, vedendo in questo veloce quanto comico-fantastico excursus, le conseguenze della maledizione della strega, la quale una volta liberata da un fulmine dalla quercia le cui radici tenevano imprigionato il suo spirito, torna sulla terra prima sotto forma di fumo, successivamente materializzandosi nella figura di una giovane donna bionda. E Clair saprà creare in entrambi i casi degli effetti divertenti mostrandoci prima i due spiriti in sovrimpressione mentre si calano in una bottiglia, facendoci udire la loro voce mentre commentano quanto succede nell'interno della scuola in cui si sta festeggiando il fidanzamento di quel discendente del giudice Wooley contro la cui stirpe Irene aveva lanciato il suo sortilegio, inserendo quella prima formula magica (« torna pure bello mio ma sbucciandoti il piedino ») di cui il padre farà uso frequente e che produrrà immediatamente il suo effetto, facendo volare sulla scopa, altro elemento che ricorrerà di frequente nel film, i due maghi ancora sotto forma di piccoli fumi bianchi.

Ma anche quando Irene avrà assunto fattezze umane l'elemento magico interferirà sempre con il reale per creare gustosi contrappunti: durante l'incendio, quando Wooley si slancia nel salvataggio della donna di cui ha sentito la voce, le sue apprensioni contrastano con la calma disinvoltura di Irene che si preoccupa di vedere l'aspetto del corpo nel quale si è incarnata, e di essere presentabile, senza curarsi minimamente se intorno crollano travi e muri e se ogni passaggio sembra precluso; nella clinica in cui è stata ricoverata una scopa si muove da sola fino alla sua stanza, costituendo un'ottima liaison con la seguenza successiva, in cui alla domanda di Wooley di come sia finita in casa sua, segue un carrello discendente sul magico mezzo di locomozione; il quadro dell'avo che l'aveva condannata al rogo si stacca dalla parete ogni qualvolta che Irene alza la mano nella sua direzione, il taxista al quale Wooley l'aveva consegnata, la cerca invano, e quando quest'ultimo entra in camera la trova nel suo letto; la porta si chiude di scatto ad un gesto di Irene alle spalle di Stella facendola cadere in terra. Contribuiscono a rendere questo senso di magico quegli accorgimenti tecnici che si trovano già nel Clair del primo periodo: le sovrimpressioni ricordano *Le fantôme du Moulin*

Rouge e la marcia all'indietro (nell'inquadratura in cui Irene sale a cavalcioni alla ringhiera con il filtro in mano) *Le voyage imaginaire.*

Ma la sequenza in cui ritroviamo quella tipica concatenazione, quel ritmo che contribuisce a gettare il ridicolo sulla situazione, caratteristico di Clair, è indubbiamente quella del matrimonio.

L'alternarsi della languida canzone con la marcia nuziale in corrispondenza della scomparsa o della comparsa dello sposo, l'effetto di ripetizione, quel vento che scompigliando tutto, e annientando nel suo vortice il tono sostenuto della cerimonia, richiama alla memoria sia *Entr'acte* che soprattutto *A nous la liberté*, l'intersecarsi delle azioni, quella al piano superiore con Irene e suo padre, e quella al piano inferiore con la sposa sempre più nervosa, fino allo scioglimento del crescendo non appena li sorprende l'uno tra le braccia dell'altro, sono del miglior Clair.

A proposito di *It Happened to morrow*, mi sembra che il Mitry riassuma bene il carattere del film quando dice: « Nous avons vu que ses thèmes ne sont, au fond, que le renouvellement des courses-poursuites du cinéma des premiers âges. Mais à ces éléments de base, René Clair ajoute parfois un élément fantastique qu'il rend bientôt fantasque. C'est un fantôme, un esprit malin qui joue des tours au pauvre monde pour le seul plaisir de désaxer la logique conventionnelle et l'entendement bourgeois; c'est un esprit de liberté détaché de la pesanteur des choses qui suscite des rapports anormaux ou des contrastes subtils » (30).

Ma questa volta non si tratta più dell'inseguimento di un cappello o di un biglietto della lotteria, bensì di una corsa metaforica contro il destino, contro una fatalità che si crede di poter eludere proprio perché conosciuta in anticipo.

In effetti tutta l'azione del film ruota intorno a questo pernio, mescolando, come frequente in Clair, il reale con l'irreale, anzi facendo scaturire proprio dalla loro antitesi quel comico di situazioni che si ricollega, come osservano a proposito di *I Married a Witch*, ad uno dei motivi ispiratori di Clair.

Però rispetto a quest'ultimo film, *It Happened to morrow* ha una maggior coerenza ritmica e fluidità nei passaggi, per cui mentre nel primo quella dinamica concatenazione di spazi e di tempo regolava solamente la sequenza del matrimonio, qui rappresenta la forma filmica che presiede allo svolgimento dell'azione. L'interferenza delle

(30) JEAN MITRY: *René Clair*, op. cit.

due dimensioni temporali, quella di Larry Stevens che si proietta nell'immediato futuro, e quella di tutti gli altri, limitata alla percezione del presente, determina quei contrattempi la cui concatenazione costituisce l'ossatura del film.

Infatti, l'essere a conoscenza dell'ora precisa in cui i banditi svaligeranno la biglietteria del teatro dell'opera, può costituire un ottimo colpo giornalistico, ma fa nascere dei seri dubbi nella mente dell'ispettore quanto alla complicità di Larry con la banda, ed è del resto impossibile convincerlo che il giornale di quel giorno l'aveva avuto la sera prima.

Anche qui è dunque dall'inconciliabilità della realtà con l'irrealtà, dal loro paradossale contrasto che Clair sa trarre quegli effetti di una comicità in cui ancora una volta l'elemento « féerique » sarà la componente essenziale: Larry viene messo in carcere per sospetto di complicità, Silvia che vuol cercare di scagionarlo cercando di far credere all'ispettore che, in virtù del suo potere di predire l'avvenire, è stata lei ad avvertirlo della rapina, è costretta, per dargli una prova della sua capacità divinatoria, a predire che quella sera stessa una ragazza si getterà nel fiume e il suo corpo non sarà più ritrovato. La predizione puramente immaginaria, viene però confermata dal giornale del giorno dopo che Pop, il vecchio archivista, il « deus ex machina » della vicenda, consegna a Larry, in quanto Silvia si getterà effettivamente nel fiume a conferma di quanto aveva detto.

E Clair si diverte a mescolare le varie versioni sull'immediato futuro, per poi farle combaciare, non appena Larry, uscito di prigione promettendo di provare che i banditi assalteranno la Banca Union, intuisce dalla scomparsa di Silvia quanto il giornale non rivelava, Invano quindi le guardie cercano nel fiume il corpo della donna nascosta, insieme al giornalista, dietro la scaletta che porta al fiume.

L'azione si sposta quindi velocemente in questa continua alternanza di presente-futuro, di un futuro anticipato di cui vediamo subito dopo l'attuazione: così come si era avverato l'assalto al botteghino dell'opera, si verificherà quello alla banca e le vincite successive e sbalorditive di Larry alle corse dei cavalli.

Ma qui interverrà un nuovo fattore: il giornalista che ha appreso dal giornale, che il vecchio Pop gli ha dato dietro sua richiesta, che morirà alle 18,25 all'Hotel S. George, vorrebbe che le previsioni quanto ai vincenti fossero sbagliate: la sua mimica contrasta quindi

comicamente con quella del suocero e della moglie felicissimi delle vittorie, mentre Larry le apprende con faccia patibolare, diviene esultante non appena per un attimo il giornale sembra si sia sbagliato, mentre essi sono desolati per aver perduto tutto, e ritorna a contrappuntare il loro stato euforico quando viene annunciato che il cavallo vincente viene squalificato, confermando quindi in pieno quanto era scritto nel giornale.

Ma questa suspense angolata comicamente raggiunge la sua acme, non appena, per inseguire colui che gli aveva rubato i denari della vincita, dopo avergli dato la caccia sui tetti, si ritrova inconsapevolmente nell'atrio dell'Hotel S. George: mentre tutti si cautelano contro il pericoloso malvivente, Stevens sicuro che lì non può capitargli nulla, si avanza per acciuffarlo, ma nel far questo si accorge, dalla scritta sul berretto di un fattorino, di essere proprio nel luogo indicato dal giornale, terrorizzato si ritira finendo faccia a faccia con il ladro il quale non esita a farsi schermo del suo corpo.

Al dettaglio dell'orologio che indica le 18,25 succede lo sparo che uccide il ladro.

Le sue generalità sono in realtà quelle di Stevens al quale apparteneva il portafogli: così il giornale esce con il suo necrologio contrastando questa volta con la realtà dei fatti.

Cap. IV

Le silence est d'or

« L'azione di *Le silence est d'or* è situata all'epoca eroica del cinema francese. La vicenda di questa industria non è il soggetto della commedia, ma tutt'al più la tela di sfondo davanti alla quale la commedia stessa viene recitata... L'autore sarebbe felice, tuttavia, se il lettore comprendesse che, evocando il ricordo di quegli artigiani che, tra il 1900 e il 1910, fecero nascere in Francia la prima industria cinematografica del mondo, il loro allievo ha voluto rendere a questo ricordo un omaggio che si potrà dire senza valore, ma che tuttavia non potrà essere creduto privo di sincerità » (31).

Niente di più adatto delle parole dello stesso Clair, per com-

(31) René Clair: Premessa alla sceneggiatura di *Il Silenzio è d'oro*, Ed. Bianco e Nero.

prendere come quella che egli chiama « tela di sfondo », quasi per il gusto di riallacciarsi all'espressione tecnica cara ai primitivi del cinema francese, sia in realtà qualche cosa di molto importante, e se effettivamente le peripezie degli Ateliers du cinématographe Fortuna non costituiscono il soggetto del film, la particolare tenerezza con cui egli guarda il cinema ai suoi esordi, quando ancora i teatri di posa a vetri erano condizionati dalla luce del sole, la macchina da presa era azionata da una rudimentale manovella e la scenografia era rappresentata da tele dipinte, costituisce in un certo senso il contenuto, proprio come la banlieue, con la sua morbida figuratività appena venata di una sottile ironia, lo era per *Quatorze juillet*. E come in quest'ultimo Clair si preoccupava di non lasciar trasparire troppo il suo sentimento, appunto mediante quelle figure caratteristiche o quelle situazioni che con le loro tonalità leggermente macchiettistiche lo stemperavano, così qui vela questo suo stato d'animo con le sue tipiche trovate, in cui la ripetizione e l'effetto a catena hanno una parte proponderante, i protagonisti delle quali sono proprio gli operai e i tecnici, se così si possono chiamare, dello stabilimento cinematografico Fortuna, i quali costituiscono l'entourage di quel triangolo effettivo le cui vicissitudini costituiscono la vicenda.

I tre personaggi principali: Émile, Jacques e Madeleine, non sono più le macchiette di *Un chapeau de paille d'Italie*, o le shilouettes di *Le Million*, ma hanno una maggior consistenza umana; Clair è ormai passato dalla fase in cui dandoci una sola nota del carattere del personaggio senza le « note armoniche » poteva tipizzarlo, meccanizzarlo, raggiungendo quegli effetti di comicità pura, scevra da ogni malinconia, a quella in cui i pupazzi divengono degli esseri con una maggior completezza e ricchezza di sfumature, per cui il comico cede il posto all'umorismo, ma un umorismo intenso nell'accezione pirandelliana in cui l'atteggiamento originario nei confronti dei personaggi viene come mitigato dal « sentimento del contrario »: sorriso e mestizia non si alternano ma producono come un continuo conflitto nell'animo dell'artista e di conseguenza in quello dello spettatore.

Per cui l'ambiente dei boulevards, dei caffè-concerto, di quel primitivo stabilimento cinematografico, lega perfettamente con l'angolazione dalla quale la storia è guardata, perché armonizzati da quel sostrato malinconico che ne costituisce una delle componenti essenziali.

E come in *Le Million,* in cui aveva voluto farci pensare ad un balletto, ad un vaudeville, aveva iniziato e terminato il film con una danza corale, in *Un chapeau de paille d'Italie,* aveva impostato fin dalle prime inquadrature quel comico dramma di oggetti-simboli che ricompare rapidissimamente nel finale, così non è senza significato che *Le silence est d'or* si apra con le immagini della facciata di un baraccone su cui è scritto « teatro cinematografico », e si chiuda con la proiezione delle figure leggermente saltellanti di Jacques e Madeleine che concludono in realtà *Passione d'oriente,* ma in senso metaforico il film stesso, sintetizzando perfettamente l'interazione tra la vicenda e quel mondo di pionieri del cinema al quale va tutta la simpatia dell'autore.

È infatti con uno sguardo retrospettivo, non scevro di una tenerezza venata di benevola ironia, « sur les premiers pas d'un art naissant, sur ses balbutiements, ses illusions, ses fantasmagories » (32), che Clair inizia il film, mostrando prima l'esterno del baraccone sulla soglia del quale l'imbonitore promette « Un'ora d'allegria, un'ora d'oblio », e successivamente trasportandoci nell'interno dove la pianista e l'imbonitore, guardando alternativamente lo schermo e il soffitto, tendono la mano per sentire se piove, passando poi agli « Ateliers du Cinématographe Fortuna » in cui ci fa penetrare mediante quel gag la cui costruzione si è rivelata una delle costanti del comico in Clair. Una vettura che sta per entrare nello stabilimento urta con un pannello troppo sporgente l'insegna, rovinandola, questo provoca il rimprovero di uno degli operai, che l'inquadratura successiva mostra nell'atto di giocare a bocce con un compagno, il cui lancio provoca la caduta di una tavola contro un vetro del teatro mandandolo in frantumi; dalla apertura si affaccia un uomo che a sua volta brontola i due maledetti giocatori, tornando poi a riunirsi ai tre amici con i quali stavano giocando a carte, in una partita così appassionante che essi non interromperanno nemmeno quando una tela di fondo cadrà loro addosso, o quando Duperrier, il produttore, tenterà di distoglierli dal loro gioco perché contribuiscano a mettere in ordine lo stabilimento che il Sultano di un immaginario paese onorerà di una sua visita. E la presentazione di questa galleria di tipi che costituiranno per tutto il film l'entourage dei protagonisti, si arricchisce con Le Frisé che si presenta con una capra che sarà sem-

(32) JEAN MITRY: *René Clair,* op. cit.

pre inseparabile da lui, mentre era stato richiesto un cammello, il contabile i cui bilanci non quadrano mai, il produttore Duperrier che in seguito all'alterco con Jacques per la poltrona che entrambi avevano portata a Lucette, cade, sfasciando la fragile scenografia sotto gli occhi esterefatti di Émile pronto per girare la scena.

La caratterizzazione dell'ambiente di quegli artigiani del cinema francese agli albori del secolo, occupa, già prima dell'inizio della storia vera e propria con la quale si fonderà perfettamente, una parte di un certo rilievo nella struttura del film, e ciò significa che essa di per sé costituisce uno dei poli dell'interesse del regista e non un semplice sfondo al soggetto. Esso, dice Clair « n'est pas nouveau. C'est celui du barbon amoureux, thème maintes fois utilisé par le théâtre et qui ne le fut jamais mieux que par l'auteur de l'École des femmes... Arnolphe-Émile, séducteur sur le retour, porte à Horace-Jacques une amitié presque paternelle et veut le faire profiter des leçons de son espérience. Faire deux amis de ceux qui vont devenir des rivaux et que celui qui donne les leçons soit la victime de son propre enseignement, cela est une variante du thème classique qui fait naître de bonnes situations. Aussi les scènes qui se passent entre les deux hommes sont-elles celles que le public a appréciées le plus » (33).

La storia di questi tre personaggi che tiene al tempo stesso del patetico e dell'ironico, del sorriso e dell'amarezza, ha una maggior consistenza umana, per cui Émile, Jacques, Madeleine, pur nella inevitabile stilizzazione, sono degli esseri viventi, i cui sentimenti, l'amore, l'amicizia, la riconoscenza, producono dei conflitti, che, pur non toccando mai le tonalità drammatiche, hanno una loro profondità, consistenza e una risonanza intima di cui, se si poteva avere un preludio in *Quatorze juillet*, si può dire, in linea generale, assente nei film precedenti.

Per questo il ritmo si modella sul nuovo contenuto: il montaggio per stacco, il rapporto dinamico delle inquadrature, cede il posto alle dissolvenze in virtù delle quali « il semplice succedersi di due immagini è divenuta una relazione spirituale. Proprio perché la dissolvenza esprime qualche cosa di irreale, di non oggettivamente inerente all'immagine: essa diviene espressione di accenti puramente soggettivi di qualche cosa di interiore e di spirituale » (34).

La vicenda dunque non tocca né la passionalità, dal momento

(33) René Clair: *Comédies et commentaires*, Ed. Gallimard.
(34) Bela Balázs: *Estetica del film*, Edizioni di Cultura Sociale.

che « pas de passion chez Clair, où personne n'a personne dans le peau — n'ayant pas de peau » (35), né quel morbido e sdolcinato patetismo che un determinato ritmo avrebbe potuto conferire, per quel senso di umorismo che inizialmente ho definito pirandelliano.

E questo equilibrio, che è un po' il risultato di quel contrasto serio-faceto, non scaturisce tanto dalla caratterizzazione di personaggi secondari, quali Célestin con la sua tragi-comica faccia da clown e il suo immancabile ritornello « Par le p'tit bout, par le p'tit bout, par le p'tit bout de la lorgnette », né dalla tipizzazione di tutto quel piccolo mondo artigianale, del cinema, dei caffè-concerto agli inizi del secolo, quanto piuttosto dall'impostazione stessa della vicenda in cui la musica e il dialogo saranno importanti elementi di contrappunto. Madeleine ed Émile sono seduti ad un tavolo di un caffè all'aperto e mentre costui sta facendo alla ragazza che per la prima volta vede Parigi un sermone sulle subdole armi maschili, un violinista ambulante sta suonando un motivo sentimentale, che in quel preciso frangente quanto mai disadatto, diventerà successivamente da elemento di contrasto, elemento di assonanza non appena Émile si innamorerà di Madeleine, Madeleine di Jacques, per tornare poi a stonare ancora con lo stato d'animo di Émile, quando ha saputo dell'amore dei due giovani.

E le ariette continuano ancora a legare apparentemente i tre, in realtà a distaccarli spiritualmente, quando Madeleine e Jacques e successivamente Émile canticchieranno lo stesso motivo, ciascuno collegandolo ad un suo stato d'animo: Jacques è felice dell'incontro del giorno prima e non sa ancora che la fanciulla che nel camerino accanto al suo prosegue la canzonetta è la stessa del romantico incontro del giorno prima, Madeleine ignora anch'essa la presenza di Jacques, ed Émile è all'oscuro del loro nascente sentimento.

Ugualmente dicasi a proposito del dialogo: le stesse parole passano dalla bocca di Émile a quella di Jacques, a quella di Madeleine: così il timido che ripete parola per parola i « progetti » di Émile sull'arte di conquistar le donne prima sull'omnibus e poi in quello stesso caffè all'aperto accompagnate questa volta, in sintonia con il suo stato d'animo, dalla musica del solito violinista, avrebbe in questa meccanica ripetizione, acquistato una coloritura decisamente comica se le avesse rivolte ad un'altra donna che non fosse stata Madeleine, ma nell'indirizzarle a lei, Clair smorza il ridicolo con il « sen-

(35) B. Amengual: *René Clair*, op. cit.

timento del contrario » appunto perché esse sono rivolte alla persona di quel triangolo affettivo nel quale Émile è destinato ad avere la peggio. Per cui, anche se Clair dà un valore restrittivo alla sua affermazione sul rapporto tra immagine e parola, che in *Le silence est d'or* ha, a suo avviso, un'importanza maggiore che in tutti gli altri film, il suo discorso che osserva come « s'il est relativement aisé de faire un 'film d'action' sans recourir à la parole, il n'en va pas de même quand les sentiments des personnages forment l'essentiel de l'intrigue » (36), è giustissima dal momento che essa riesce a creare quelle assonanze o discordanze con l'intimo del personaggio, a creare quindi dei contrasti tra quanto dice e quanto invece la sua mimica non esprima, che indubbiamente la sola immagine non sarebbe capace di raggiungere.

Ma la loro storia è legata all'ambiente del piccolo stabilimento cinematografico, non nel senso che è ad essa connessa dal punto di vista narrativo, ma perché tra l'uno e l'altra, in un certo senso e forse in ugual misura protagonisti del film, si crea una specie di osmosi resa possibile dal fatto che nell'animo dell'artista essi hanno rappresentato i due motivi ispiratori perfettamente interagenti.

Non appena Madeleine entra nel teatro di posa, Émile riunisce tutti gli operai cercando di spiegar loro come debbano assumere nei suoi confronti un atteggiamento protettivo, debbano essere per lei come « i suoi genitori », conclude Le Frisé interpretando, come vedremo in seguito, nel senso più rigoroso possibile le sue parole, a tal punto che cercheranno di convincere in maniera non troppo ortodossa del sentimento paterno nei riguardi della ragazza uno di loro che, assente alla riunione, dimostrava di nutrire sentimenti diversi; l'attore che sta girando con Madeleine la scena del Casino di Montecarlo, al primo complimento si vede afferrare per le braccia e portare fuori di scena, lo stesso Duperrier che tenta degli approcci con Madeleine cade per terra perché la sedia sulla quale stava per sedersi è stata tolta da Alfredo nascosto dietro la scena dipinta.

E su queste tele di fondo Clair si soffermerà per farcene cogliere l'ingenuità e al tempo stesso i comici contrattempi di queste prime rudimentali attrezzature: l'azione si svolge su una spiaggia con mare dipinto e scogli artificiali, le ragazze entrano e corrono, il sole splende nella finzione, nella realtà, che Clair giustappone per stacco, Émile e Gustavo protetti dagli ombrelli cercano di ripararsi dalle

(36) René Clair: *Comédies et commentaires*, op. cit.

inclemenze del tempo che li costringe, a causa della scarsa luminosità, a smettere di girare; a questa si contrappone la scena di Madeleine che sotto la neve che due uomini gettano dall'alto, viene aggredita da un apache, mentre la voce di Émile spiega: « E tu sei sola, sola... Fa freddo... Fa così freddo... Va bene! Là, fermati! (Emilio si getta sulla sedia, voltato verso Gustavo, si asciuga la fronte) Ah! Fa troppo caldo, non si può lavorare ».

Ma dove la fusione dei due temi sarà particolarmente evidente, sarà proprio nella scena finale, in cui dopo la divertente trovata dei collari d'onore distribuiti veramente senza parsimonia dal produttore al capraio, e la domanda del Sultano che nel suo incomprensibile linguaggio chiede se la ragazza sia in vendita, Émile inizia a girare l'ultima scena del film *Passione d'oriente* il cui finale tragico dispiace al Sultano in quanto « una ragazza così bella non dovrebbe morire ».

« Per me, sono d'accordo. Ma c'è della gente che crede che la grande arte è di rendere gli spettacoli tristi », risponde Émile con una frase che per la sua intonazione leggermente polemica, rivela chiaramente la presenza dell'autore, e accondiscendendo a cambiare il finale rivolge al Gran Visir che protesta perché un lieto finale lede la dignità del personaggio, delle parole che sono in realtà rivolte a se stesso: così sullo schermo di una baracca da fiera le immagini di Jacques e Madeleine accompagnate dal suono stereotipo di un pianoforte si avvicinano, mentre il Gran Visir si ritira, concludendo metaforicamente *Le silence est d'or.*

Cap. V

Conclusioni

In un certo senso con *Le silence est d'or*, la produzione di René Clair, almeno per quel che riguarda l'invenimento di quei tratti che costituiscono il suo profilo, può considerarsi conclusa; in questo senso i film successivi non saranno altro che la ripresa di determinati temi a lui cari calati in soggetti diversi.

Indubbiamente si tratta di una personalità estremamente variegata, ma pur attraverso questa molteplicità di sfaccettature intimamente coerente, a tal punto che in ogni film, per quanto distante possa essere rispetto agli altri, si può sempre ritrovare il suo stile,

il suo universo. Universo indubbiamente non cristallizzato e statico, ma in continua evoluzione, non nel senso di un accrescimento qualitativo, come osservavo a proposito dei film sonori rapportati a quelli del periodo muto, ma nel senso di una continua ricerca di valori espressivi, di mezzi tecnici nuovi da plasmare sul suo modo di vedere e di prender contatto con il mondo intorno a lui.

E sarà questo il motivo che lo spingerà verso l'Avant-garde, momento del quale si risente indubbiamente l'influenza nei suoi primi film, che lo porterà ad aderire all'invenzione del sonoro. Uno spirito dunque aperto e critico al tempo stesso, come è facilmente riscontrabile a proposito delle sue dichiarazioni sia per quel che concerne il movimento avanguardista che per l'introduzione del parlato.

Questo perché, in entrambi i casi si trattava di assimilare un determinato clima, determinate ricerche, per renderle poi consone a quello che è il suo mondo poetico, un mondo compatto e unitario, ma in cui l'unitarietà è rappresentata dalla perfetta fusione di elementi e motivi diversi.

Il suo senso del comico potrà oscillare, dal surreale al fantastico, al farsesco, al parodistico, al satirico, all'umoristico nell'accezione pirandelliana, ma tutte queste varietà di angolazioni faranno sempre perno su una determinata concezione del montaggio, di una fluidità ritmica che non sarà sempre e necessariamente veloce, ma che si regolerà di volta in volta sul contenuto del film: così si passa senza stacco o senza avvertire contrasti e incongruenze da *Un chapeau de paille d'Italie* a *Quatorze juillet,* da *Le Million* a *Le silence est d'or.*

Ma non è solo questa concezione particolare del ritmo che costituisce l'elemento base, il sostrato comune a tutti i suoi film, o almeno a quelli migliori, a darci questo senso di coerenza quanto, sempre dal punto di vista stilistico, quella particolare figuratività che sembra scevra da ogni costruzione, ma la cui spontaneità è il risultato di un'adesione sentimentale del regista all'ambiente descritto, e dal punto di vista contenutistico, l'amore per il fantastico, per i sentimenti della gente semplice, per la libertà contro gli irrigidimenti sia individuali che sociali.

E sarà appunto su questi temi ricorrenti che verrà a proiettarsi di volta in volta lo sguardo ironico, burlesco, malizioso, del regista, sguardo che comunque non sarà mai malevolo ma sempre sorridente e bonario.

Perché in fin dei conti René Clair ama i suoi personaggi, anche quando li prende in giro, ama sia le silouettes evanescenti di *Le*

Million, che le macchiette di *Un chapeau de paille d'Italie*, sia l'umile gente che popola la banlieue di *Quatorze juillet*, che i piccoli ingenui artigiani che videro nascere il cinema in *Le silence est d'or*.

Non ho scelto a caso questi quattro film, perché a mio avviso essi rappresentano i due poli dell'ispirazione clairiana: quello del vaudeville, delle corse-inseguimento che per certi tratti si ricollegano alle comiche americane di Sennett, e quello in cui la comicità pura viene stemperata o addirittura contrastata dal sentimento di nostalgia per tempi e cose ormai passate.

Indubbiamente, lo spessore e la densità umana dei personaggi variano a seconda di queste due diverse tonalità: certamente i personaggi di *Le Million* e di *Un chapeau de paille d'Italie*, tengono più dei pupazzi, perdono spesso nella meccanizzazione del movimento nel quale Clair li trascina la loro umanità, intesa come completezza di esseri viventi, laddove quelli di *Quatorze juillet* e di *Le silence est d'or* sono più concreti, ma non nel senso che maggiormente si avvicinano alla realtà, perché anch'essi ovviamente deformati dalla personalità di Clair, quanto nel senso che di essi affiora anche quella componente sentimentale, per così dire, che i primi non avevano.

Questo vuol in definitiva significare il passaggio che si ha in Clair da una comicità, che per essere imperniata su esseri stilizzati in senso univoco, quasi prototipi o simboli di un ambiente o di una mentalità, è, come dicevo prima scevra di malinconia, a quella invece che non appena si cala in esseri non più così fortemente tipizzati, si fa più stemperata, più sottile e impalpabile, venandosi spesso di una mestizia che, soprattutto per *Le silence est d'or*, per quel conflitto che produce con la nota sorridente e maliziosa, è riavvicinabile al concetto di umorismo pirandelliano.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

AMENGUAL BARTHÉLEMY: *René Clair*, Editions Seghers.

ARNHEIM RUDOLF: *Film come arte*, Ed. Il Saggiatore.

BALÁZS BELA: *Estetica del film*, Edizioni di Cultura Sociale.

BARBARO UMBERTO: *Servitù e grandezza del cinema*, Editori Riuniti.

BIZET RENÉ: *Revue de France*, dicembre 1924.

BRETON ANDRÉ: *Storia del Surrealismo*, Schwarz Editore. Titolo originale dell'opera: *Entretiens N.R.F.* Librairie Gallimard, Paris.

BRUNIUS B. JACQUES: Il film sperimentale in Francia in *Nascita del cinema* a cura di Roger Manvell, Ed. Il Saggiatore.

CAMPASSI OSVALDO: *Dieci anni di cinema francese*, vol. I, Ed. Poligono, Milano, 1948.

CLAIR RENÉ: *Storia e vita del cinema*, Ed. Nuvoletti (titolo originale *Réfléxion faite*, Ed. Gallimard).

—— *Discours de réception de M. René Clair à l'Académie française*, Ed. Gallimard.

—— *Et demain.* Numéro spécial du « Crapoullot » sur le cinema, de mars 1927, riportato successivamente da Marcel L'Herbier: *Intelligence du cinématographe*, Ed. Corrêa.

—— *Le qualità cinematografiche di Sir Tristam va in Occidente* in *Come si scrive un film* di Seton Margrave, traduzione italiana di Paola Ojetti, Bompiani editore, Milano, 1943.

—— Premessa alla sceneggiatura di *Il silenzio è d'oro*, Ed. Bianco e Nero.

—— *Comédies et commentaires*, Ed. Gallimard.

CORRA BRUNO: *Battaglie*, Facchi Editore, Milano, 1920.

DELAUNAY ROBERT: *Du Cubisme à l'art abstrat*; *Les cahiers inédits de R. Delaunay*, Bibliothèque générale de l'Ecole pratique des Hautes-Etudes, Documents inedits publies par Pierre Francastel.

DRUDI GAMBILLO e FIORI TERESA: *Archivi del Futurismo*, De Luca Editore in Roma.

DULAC GERMAINE: *Le cinéma d'Avant-garde* in *Intelligence du Cinématographe* a cura di Marcel L'Herbier, Ed. Corrêa.

EPSTEIN JEAN: *Spirito del cinema*, Bianco e Nero Editore.

MAURIAC CLAUDE: *L'amour du cinéma*, Editions Albin Michel, 1954.

MITRY JEAN: *René Clair*, Editions Universitaires.

SOLMI ANGELO: *René Clair*, Ed. Vita e Pensiero.

VERDONE MARIO: *Bianco e Nero*, VIII, IX, 5 1951.

VIAZZI GLAUCO: *René Clair*, Ed. Poligono, Milano, 1946.

E inoltre:

ALBERTI G.: *René Clair e il fantasma*, in « Letteratura » n. 1, Firenze, 1937.

ALBY M.: *Un entretien avec René Clair*, in « Cinéa-Ciné » n. 42, Parigi, 1925.

ARISTARCO G.: *Il silenzio è d'oro* in « Cinema » n. 15 (N. S.), Milano, 1949.

ARNHEIM R.: *Uno spettro in tre versioni*, in « Cinema » n. 13 (V. S.), Roma, 1937.

ART (L') DU COSTUME DANS LE FILM, numero speciale della « Revue du cinéma », con scritti di Jacques Manuel, Claude Autant-Lara, Lotte H. Eisner, Jean George Auriol e Mario Verdone, Gallimard, Parigi, 1949.

ARTIS P.: *Histoire du cinéma american* (1926-1947), C. D'Halluin, Parigi, 1947.

AURIOL J. G.: *Le Million* in « La Revue du cinéma » n. 23 (V. S.), Parigi, 1931.
—— *La position de René Clair* in « Spectateur » n. 1, Parigi, 1933.

BARDECHE e BRASILLACH: *Histoire du cinéma*, Editions Robert Denöel, Paris, 1943, 2ª ed. 1949.

BARSACQ L.: *Le silence est d'or vu par le décorateur* in « Ciné-Club » n. 1, Parigi, 1947.

BONICELLI V.: *Clair e il diavolo* in « Cinema » n. 25 (N. S.), Milano, 1949.

BOURGEOIS J.: *L'évolution artistique de René Clair* in « Revue du cinéma » n. 2, Parigi, 1946.

BANDINI B. e VIAZZI G.: *Ragionamenti sulla scenografia*, Poligono, Milano, 1946.

BRUNIUS B.: *René Clair* in « Cinéa-Ciné » n. 70, Parigi, 1927.

CAMPASSI O.: *Strade di Clair e Campanile* in « Cinema » n. 34, (V. S.), Roma, 1937.

CAMPIGLI M.: *René Clair e il film omnibus* in « L'Italia Letteraria », Roma, 22 novembre 1931.

CASTELLO G. C.: *L'avventura americana della intelligenza europea* in « Cinena » n. 25 (N. S.), Milano, 1949.

CHEVALIER M.: *Ma route et mes chansons, Tempes grises*, Dulliard, Parigi, 1948.

CHEVALLEY F.: *Sons les toits de Paris* in « Close Up », VII, n. 4, Londra, 1930.

CHIAROMONTE N.: *14 luglio* in « L'Italia Letteraria », Roma, 3 dic. 1933.

CINÉ-CLUB: *Filmographie de René Clair* in « Ciné-Club » n. 1, Parigi, 1947.

CLAIR R.: *Adams*, romanzo, Grasset, Parigi, 1926.
—— *De Fil en aguille*, romanzo, 1947.

—— *Signification du cinéma* in « Candide », Parigi, 22 feb. 1934.

—— *Caractère du récit cinématographique* in « Revue du cinéma » n. 5, Parigi, 1947.

—— *Le cinéma e l'état* in « Vu », *Vive le cinéma*, numero speciale, Parigi, 15 dic. 1934.

—— *Il cinema contro lo spirito* in « I registi parlano del film », Quaderno n. 2 di « Sequence », Parma, 1949.

—— *Réflexion* in « Le Point », 1938.

—— *Collaborazione internazionale* in « Cinema » n. 20 (N. S.), Milano, 1949.

—— *A nous la liberté*, sceneggiatura desunta da R. May, in « Bianco e Nero », IV, n. 10, Roma, 1939.

—— *Il milione*, a cura di B. Lattuada, Domus, Milano, 1945.

—— *Entr'acte*, a cura di G. Viazzi, Poligono, Milano, 1945.

—— *Le silence est d'or* in « France Illustration Littéraire et Théatrale » n. 3, Parigi, 1947.

—— *Il cinema imprigionato dal teatro* in « Dramma » n. 145, Torino, 1932.

—— *Televisione e film* in « Bianco e Nero », X, n. 9, Roma, 1949.

CHARENSOL G.: *Panorama du cinéma*, ed. Melot, Parigi, 1947.

—— *40 ans du cinéma*, Editions du Sagittaire, Parigi, 1935.

—— *Renaissance du cinéma français*, Sagittaire, Parigi, 146.

—— *Intervista con René Clair* in « Pages français » n. 5, Parigi, 1945.

CHIARINI L. e BARBARO U.: *Problemi del film*, Edizioni Bianco e Nero, Roma, 1939.

CONSIGLIO A.: *René Clair* in « Scenario », Roma, luglio 1933.

DA SILVA M.: *Il « 14 luglio » di René Clair* in « Lavoro Fascista », Roma, 2 maggio 1936.

—— *Scomposizione di René Clair* in « Lo Schermo », Roma, aprile 1936.

FLOREY R.: *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, con una prefazione di René Clair, Prima, Parigi, 1948.

FRANCIOLINI G.: *A Parigi con René Clair* in « Cinema Illustrazione », Milano, 1935.

GERALD J.: *Le petit histoire* in « Ciné-Club » n. 1, Parigi, 1947.

GUARALDO L.: *René Clair e la comprensione dell'arte* in « Arte cattolica » n. 1, Roma, 1934.

JACOBS L.: *The film of René Clair* in « New Theatre », New York, 1936.

LAMBERT G.: *The Films of René Clair* in « Sequence » n. 6, Londra, 1949.

LAPIERRE M.: *Anthologie du cinéma,* La Nouvelle Edition, Parigi, 1946.

—— *Les cent visage du cinéma,* Grasset, Parigi, 1948.

LO DUCA: *Histoire du cinéma,* Presses Universitaires, Parigi, 1942.

—— *De Méliès à Clair* in « Revue du cinéma » n. 6, Parigi, 1947.

—— *René Clair parla del film a colori* in « Cinema » n. 62 (V. S.), Roma, 1939.

—— *Air pur* in « Cinema » n. 85 (V. S.), Roma, 1940.

MAGLI A.: *I milioni di René Clair* in « Architrave », Bologna, 1° maggio 1941.

MANVELL R.: *Film,* Peuguin, Londra, 1944 e edizioni segg.

MARGADONNA E. M.: *Cinema ieri e oggi,* Editoriale Domus, Milano, 1932.

MARION D.: *Portrait de René Clair* in « Le magasin du spectacle » n. 1, Parigi, 1946.

MODOT G.: *Le silence est d'or vu par un acteur* in « Ciné-Club » n. 1, Parigi, 1947.

MOUSSINAC L.: *Le chapeau de paille d'Italie* in « Panoramique du cinéma », Au sans Pareil, Parigi, 1929.

Note di cinema, a cura di A. Giovannini, L. Veronesi, Ed. Cinegraf, Milano, 1942.

PANDOLFI V.: *Per le vie di Parigi non si era più soli* in « Cinema » n. 19 (N. S.), Milano, 1949.

PASINETTI G.: « *Il milione* » *di René Clair* in « Il Gazzettino », Venezia, settembre 1931.

—— *14 luglio* in « La Stampa », Torino, 5 sett. 1933.

—— *L'ultimo Clair* in « Meridiano di Roma », Roma, 20 dic. 1936.

—— *Il prossimo film di René Clair* in « L'ambrosiano », Milano, 1° marzo 1939.

—— *Storia del cinema,* Edizioni di « Bianco e Nero », Roma, 1939.

—— *Mezzo secolo di cinema,* Poligono, Milano, 1946.

PIETRANGELI A.: *Retrospettiva* in « Bianco e Nero », VI, n. 4, Roma, 1942.

—— *Marcel Pagnol-René Clair* in « Bianco e Nero », VII, n. 5, Roma, 1943.

—— *Scheda per René Clair* in « La critica cinematografica » n. 7, Parma, 1946.

PUCCINI G.: *Entr'acte* in « Cinema » n. 60, Roma, 1938.

ROSSI A.: *René Clair* in « Gazzetta del Popolo », Torino, 12 nov. 1932.

—— *Intelligenza di René Clair* in « Gazzetta del Popolo », Torino, 24 agosto 1934.

SADOUL G.: *Le silence est d'or* in « Ciné-Club » n. 1, Parigi, 1947.

SALLET G.: *René Clair et la notion d'objet* in « Revue Internationale de filmologie » n. 2, Parigi, 1947.

SCHAT P.: *Le chapeau de paille d'Italie* in « Ciné-Club » n. 1, Parigi, 1947.

SCIZE P.: *Les films de René Clair* in « Bulletin » d'information periodique de l'Association Française de la Critique du Cinéma » n. 3, Parigi, 1948.

SOUEF C.: *René Clair* in « Ciné-Club » n. 1, Parigi, 1947.

THEROND R. M.: *Trois jours près de « La Beauté du Diable »* in « L'ecran français », Paris, 21 nov. 1949.

VAN PARYS G.: *Le silence est d'or vu par le musicien* in « Ciné-Club n. 1, Parigi, 1947.

VENTURINI F.: *Le voyage imaginaire* in « Bianco e Nero », X, n. 4, Roma, 1949.

VERDONE M.: *Espressività del costume nel linguaggio cinematografico* in « Bianco e Nero », VII, n. 5, Roma, 1943.

VERDONE M.: *Matrimoni di Clair* in « Il Nuovo Corriere », 22 apr. 1948, Firenze.

VIAZZI G.: *René Clair, il capitale e il cinema* in « Cinetempo » n. 7, Milano, ottobre 1945.

VINCENT G.: *Histoire de l'art cinématographique*, Editions du Trident, Bruxelles, 1939, *Storia del cinema*, Garzanti, Milano, 1949.

VISENTIN G.: *Il cinema di René Clair* in « Lavoro Fascista », Roma, 5 agosto 1934.

ZART A.: *The Ghost Goes West* in « Comune » n. 32, aprile 1936.

ZUNIGA A.: *Una historia del cine*, Destino, Barcellona, 1949.

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer

(Mostra di Venezia 1967)

II Parte (*)

CHARLES FORD - L'école expressionniste et le cinéma mondial

Quand on se penche sur l'histoire du cinéma, on peut constater sans peine qu'aucune événement appartenant à ses annales n'a eu une influence aussi considérable et aussi durable sur sa formation artistique que la « révolution expressionniste ». L'expressionnisme allemand a constitué à la fois un choc et un enseignement. Dans le ciel serein du commerce cinématographique, l'apparition en 1920 du premier film de l'école expressionniste, *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wienne, a fait l'effet d'un véritable coup de tonnerre. Les premières réactions furent dans leur ensemble très vives et hostiles, quelques esprits plus éclairés virent pourtant dans ce film insolite la promesse d'un avenir meilleur pour l'art cinématographique. Comme cela arrive souvent, ce fut la minorité qui eut raison.

Avant de déterminer la place que l'expressionnisme allemand occupe dans l'évolution mondiale du cinéma, il parait indispensable de rappeler dans quelles conditions ce mouvement est né, bien que les circostances de sa venue au monde soient connues, et aussi de tracer un rapide tableau

(*) Con la II parte, prosegue la pubblicazione degli Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer svoltosi lo scorso anno nel quadro della XXVIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Riportiamo qui, per fornire agli studiosi il materiale di documentazione originale, le relazioni di base che furono distribuite agli intervenuti in lingua francese.

Aggiungiamo per maggior precisione anche il testo di G. C. Argan, riportato nel n. 7-8 in una versione italiana che non poté essere rivista dall'autore.

Dibattito e documenti aggiuntivi usciranno sul prossimo numero. (*M.V.*)

de l'état de la production cinématographique allemande à cette époque. L'Allemagne venait de perdre la guerre et ses dirigeants étaient bien décidés à gagner la paix. Pour remporter cette victoire tardive, ils comptaient beaucoup sur le cinéma qui avait déjà rendu bien des services à l'état en soutenant, au moyen de mélodrames sentimentaux, le moral des soldats on permission ou en convalescence ainsi que celui des civils de l'arrière. La puissante société de production UFA, créée sur l'initiative des militaires et de la banque, avait reçu pour mission de vaincre les anciens adversaires de l'Allemagne en faisant connaître aux foules les épisoder les moins reluisants de leur histoire. Chacun des Alliés en prenait pour son grade: la France avec *Madame du Barry* et *Danton*, l'Italie avec *Lucrèce Borgia*, l'Angleterre avec *Anne de Boleyn* et *Lady Hamilton*, la Russie avec *Pierre le Grand*. Pour le reste, la production se composait surtout de films policiers dans lesquels de bons artisans cherchaient à imiter les cinéastes américains.

C'est pour protester contre cette production qu'il jugeait dégradante, pour réagir contre les bas réalisme des films commerciaux, que Robert Wiene alla proposer à Erich Pommer, directeur de la Decla-Bioskop et ensuite de la UFA, la réalisation de quelques œuvres qui ne tiendraient aucun compte des contingences commerciales et qui tenteraient d'élever le cinéma allemand au niveau d'un authentique art des images animées. On sait que le premier film dû à cette initiative, acceptée d'emblée par Erich Pommer, fut *Le Cabinet du Docteur Caligari*. Dès son apparition sur les écrans, il provoqua une ardente polémique. On se battit pour ou contre *Caligari* et l'on a pu dire que la bataille de Caligari a été la « bataille d'*Hernani* du cinéma ». Cette œuvre, si originale dans le fond et si neuve dans la forme, heurtait de front toutes les habitudes du cinéma international, c'est pourquoi elle eut à affronter des résistances très vives. A l'incompréhension des uns venait en outre s'ajouter le parti des autres, le film de Robert Wiene arrivant sur les écrans à une époque où la méfiance à l'égard de tout ce qui venait d'Allemagne était encore de rigueur. Pour bien comprendre l'accueil tumultueux qui fut réservé à *Caligari*, il est necessaire de se rappeler qu'en ces années de l'après-guerre immédiat, les magasins de France, de Belgique et de certains autres pays affichaient sur leur porte une injonction peu amicale: « Messieurs les représentants de firmes allemandes ou autrichiennes sont priés de ne pas entrer ici ». Ceci explique que lors de la présentation de *Caligari* aux Etats-Unis, l'American Legion avait posté des piquets aux portes des cinémas pour empêcher les spectateurs d'aller voir ce film, produit de la « folie germanique ». En France, plus prosaiquement ancore, l'exploitant qui s'était assuré l'exclusivité du *Cabinet du Docteur Caligari*, avait avoué non sans cynisme: « J'ai pris mes précautions: si le film ne marche pas comme je désire, je provoquerai quelques bagarres et je le ferai interdire, ainsi je n'aurai pas à payer le dédit »...

Malgré toutes ces masquineries qui tendaient à entraver la carrière commerciale de *Caligari*, il allait faire son œuvre.

Je ne vous ferai pas l'injure de rappeler ce qu'était *Le Cabinet du Docteur Caligari*. Chacun sait que pour sa réalisation, Robert Wiene avait

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer

adapté au cinéma l'expressionnisme pictural, d'origine très ancienne mais remis à la mode vers 1910 par les jeunes peintres munithois et adopté par certains théâtres d'avant-garde. L'utilisation exclusive de décors expressionnistes en papier peint, de décors qui ne prétendaient pas un seul instant représenter la réalité, ni même en donner l'illusion, était une gageure. Robert Wiene avait eu l'intelligence de raconter dans son film une histoire de fou, une anocdote née dans l'imagination maladive d'un pensionnaire d'asile d'aliénés, ce qui permettait évidemment toutes les audaces, toutes les outrances. Certains sont allés jusqu'à affirmer que Robert Wiene et ses principaux collaborateurs, Hans Janowitz et Carl Mayer, avaient des antécédents dangereux et avaient séjourné dans des établissements pour malades nerveux. S'il en était ainsi, cela donnerait raison à Samuel Goldwyn quand il dit: « Il n'est pas indispensable d'être fou pour faire du cinéma, mais çà aide beaucoup ». N'allons pas aussi loin, le problème n'étant d'ailleurs pas là. Si l'on veut rendre justice à Robert Wiene et situer d'une manière objective l'effet produit par son œuvre sur les esprits ouverts à toute initiative pouvant avoir pour résultat d'élargir les horizons de l'art cinématographique, c'est une phrase d'Emile Vuillermoz qu'il faut citer. Ce grand critique français s'est, en effet, écrié à la projection de *Caligari*: « Messieurs les cinéastes, écoutez bien la leçon de ce fou qui vend la sagesse! ».

La première leçon du *Cabinet du Docteur Caligari*, celle qui sautait aux yeux de moins clairvoyants, c'est qu'il s'agissait là l'un véritable triomphe de la volonté et de la composition. Rien n'était laissé au hasard, rien, dans cette œuvre, n'avait été fait, selon l'expression française, « au petit bonheur la chance ». Tout au contraire, le film de Robert Wiene était tout entier empreint de la volonté délibérée de son auteur, chaque détail avait été voulu, étudié, précisé, ciselé. D'aucuns ont cru voir un paradoxe dans le fait qu'une œuvre renouant aussi manifestement avec le fantastique, le féérique, l'irréel, soit le résultat d'un travail aussi minutieusement préparé. Le paradoxe n'est qu'apparent, la fantaisie cinématographique exigeant le plus souvent un effort créateur très précis. *Le Cabinet du Docteur Caligari* a donné naissance, comme on sait, à toute une floraison d'œuvres fantastiques, irrationnelles, mystiques, parfois grand-guignolesques, dont l'ensemble constitue l'Ecole expressioniste allemande. Certains cinéastes ont sacrifié à ce que l'on appelé du « caligarismo pur », comme Murnau dans *Nosferatu le Vampire*, d'autres ont préféré un expressionnisme plus tempéré, plus nuancé, plus sage, comme Fritz Lang avec *Der müde Tod* ou les *Nibelungen*. Dans la plupart des cas, les réalisateurs allemands, comme le feront plus tard les cinéastes étrangers, ont tiré de *Caligari* les enseignements esthétiques d'ordre général qui étaient applicables à des sujets très éloignés des histoires de fous ou de vampires, de châteaux hantés et de la Mort dansant au milieu de fantômes et de cercueils.

Robert Wiene, à qui on a parfois injustement reproché d'avoir rapidement abandonné la formule qu'il avait créée, se rendait fort bien compte du fait que le « caligarisme », même épuré, ne pouvait constituer le pain quotidien du cinéma. En lançant dans le monde *Le Cabinet du*

Docteur Caligari, il avait atteint le but qu'il s'était proposé. Son film était un manifeste, un cri de protestation et de révolte, il frappait un grand coup de poing sur la table: c'était la dénonciation du réalisme à outrance qui sévissait allors dans les studios allemands et dans ceux du monde entier, c'était aussi une tentative d'arracher le cinéma à la platitude et à la stupidité d'une commercialisation permanente. Avec *Caligari*, Robert Wiene donnait à ses confrères une magistrale leçon d'esthétique cinématographique. Cette leçon ne fut pas perdue et à des dates plus ou moins lointaines on en retrouve des traces souvent inattendues dans les œuvres des origines les plus diverses.

L'influence bénéfique de l'expressionnisme allemand sur la création cinématographique dans le monde a rovêtu un aspect double. Il y a d'abord l'influence directe, brutale, de *Caligari* et de ses semblebles, influence somme toute restreinte et à signification minime. Quand on aura dit que sans l'école expressionniste allemande Marcel l'Herbier n'aurait sans doute pas réalisé *L'Inhumaine*, ni Jacob Protazanoff son *Aélita*, on aura à peu près fait le tour du problème, tellement il est vrai que l'expressionnisme à l'état pur était bien un phénomène typiquement allemand. Ce n'est donc pas dans cette catégorie d'œuvres qu'il faut chercher l'enseignement le plus durable ni le plus profond de l'expressionnisme, de même que l'on ne citera que pour mémoire les innombrables films dits de terreur du cinéma anglo-saxon, les *Dracula* et autres *Frankenstein*, dont l'origine est littéraire et dont la réalisation cinématographique, même lorsqu'elle est influencée par l'expressionnisme, relève le plus souvent d'un cinéma aux aspirations purement mercantiles.

Ce n'est donc pas dans le domaine de la thématique qu'il faut chercher les influences les plus profondes et les plus durables de l'expressionnisme, mais bien plus dans le domaine de la forme. Tous les cinéastes conscients de leur art, même ceux qui n'avaient pas l'intention de porter à l'écran des sujets où le surnaturel et l'irréel jouent des rôles de premier plan, ont trouvé dans les films de l'école expressionniste des enseignements dignes d'intérêt. Les résultats en sont parfois indiscernables ou inconscients, mais indiscutablement présents. Ce ne sont d'ailleurs pas forcément les réminiscences visibles au premier coup d'œil qui sont les plus importantes et expressionnisme allemand peut inscrire à son actif l'heureuse évolution de la mise en scene cinématographique qui a suivi ses manifestations les plus significatives et qui est la résultante de l'influence de l'école expressionniste, d'une part, et de celle de l'Avant-Garde française, d'autre part.

Dans le domaine de la création cinématographique, l'influence de l'école allemande a largement dépassé les frontières du pays et elle s'est étendue au cinéma européen tout entier, puis universel. C'est ainsi que l'expressionnisme a incité les écrivains à écrire directement pour l'écran et à ne plus adapter éternellement et paresseusement des sujets pré-existants, comme ils en avaient pris la mauvaise habitude. Certes, les scénaristes français, italiens ou suédois n'avaient pas toujours envie de porter au cinéma des thèmes ressemblant aux vieilles légendes germaniques, il n'en reste pas moins que l'école de *Caligari* leur a indiqué d'une manière

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer

palpable la superiorité d'un sujet traité directement pour l'écran sur une adaptation de roman ou d'œuvre tirée du répertoire dramatique. Mouvement de réaction contre le réalisme, mais aussi contre la littérature et contre le théâtre, l'expressionnisme a été suivi par de nombreux cinéastes étrangers à qui il a ouvert les yeux sur certains aspects jusque-là encore indéfinis de l'art cinématographique. En même temps qu'il préconisait une écriture dircte, l'expressionnisme introduisait au studio les peintres et les architectes avec mission de construire des décors adaptés aux nécessités de laphotogénie et de la psychologie cinématographique, c'est-à-dire en leur demandant autre chose que de transplanter purement et simplement sur le plateau les éternels décors à trois murs servant de cadre aux habituelles intrigues scéniques. Cette influence, qui n'est peut-être pas saisissable dans les détails, se retrouve dans toute la création cinématographique mondiale. Jusqu'à l'apparition des films expressionnistes, on se contentait dans les studios du monde entier de décors assujettis aux conventions réalistes du théâtre dramatique, voire du théâtre d'opéra. La timide tentative d'introduction de décors stylisés que l'on devait à Maurice Tourneur dans les studios américains n'avaient pas été poursuivie.

Comme il fallait s'y attendre, tout naturellement, l'introduction quasi doctrinale des lois de l'expressionnisme dans la création cinématographique en guise de révolte contre le réalisme devait à son tour provoquer une réaction. Nombreux furent les cinéastes allemands et étrangers qui se refusèrent à admettre les théories expressionnistes et qui préférèrent sacrifier au réalisme qui leur était cher. Pourtant, un élément nouveau était intervenu. La « révolution expressionniste » leur avait fait prendre conscience de leurs propres désirs, de leurs propres activités. Jusqu'à l'apparition du *Cabinet du Docteur Caligari*, ils avaient fait du réalisme sans le savoir, à la manière dont M. Jourdain, le « Bourgeois gentilhomme » de Molière faisait de la prose. A la suite de la « révolution expressionniste », le réalisme des cinéastes dignes de ce nom devient du réalisme conscient. En même temps qu'ils prenaient conscience de leur vocation, les cinéastes de l'école réaliste ne se faisaient pas défaut de tirer les leçons que l'expressionnisme leur imposait.

Il n'est pas douteux que la grande majorité des œuvres cinématographiques, créées dans les studios des divers pays producteurs, appartiennent à la discipline réaliste et c'est curieusement dans cette importante fraction de la création artistique que l'influence de l'expressionnisme « ennemi » a été la plus incisive, la plus pénétrante. Tout en continuant à tourner des films réalistes, les metteurs en scène européens et américains tiraient profit des enseignements de l'école expressionniste. C'est ainsi que les cinéastes de la discipline réaliste apprirent à nuancer les drames et les mélodrames qu'ils présentaient au public, c'est ainsi qu'ils apprirent à tirer parti du décor, à le faire participer directement à l'action et même à donner à un simple accessoire un rôle dramatique, une signification psychologique. Enfin, grâce à cette utilisation plus riche, plus rationnelle, du décor et des accessoires, ils furent en mesure de restreindre le

rôle des comédiens et de ne plus leur accorder cette priorité écrasante qu'ils avaient conquise au fil des intigues d'essence scénique.

Il n'est donc pas exagéré de prétendre que Robert Wiene a surtout suscité des imitations en Allemagne, mais qu'il a fort heureusement inspiré ses confrères étrangers en leur faisant toucher du doigt la vérité qui se dégageait de la fameuse formule d'Emile Zola: « l'art, c'est la Nature vue à travers un tempérament ». Il va de soi que le tempérament germanique était différent de celui des cinéastes d'autres nationalités, c'est pourquoi Robert Wiene et ses confrères ne furent pas toujours suivis dans leur conception du spectacle cinématographique auquel ils conféraient surtout le pouvoir de provoquer la peur. C'est pourquoi, aussi, le leçons de l'expressionnisme furent particulièrement fécondes dans leur application, si l'on peut dire, du second degré. C'est par un cheminement mystérieux, parfois imperceptible, presque occulte, que l'expressionnisme a réussi à inculquer aux cinéastes du monde entier des notions nouvelles d'esthétique, à les arracher à la routine du réalismo théâtral dans laquelle ils s'étaient encroûtés, à los faire réfléchir à des problèmes de présentation photogénique dont ils n'avaient même pas soupçonné l'existence jusque-là. Sans accepter le moins du monde les outrances, les exagérations, les audaces qui étaient inhérentes à une certaine catégorie de sujets, les créateurs cinématographiques ont sciemment reconnu ou assimilé inconsciemment tout ce qu'il y avait de raisonnable ou de paradoxalement sage dans cette école qui avait fait de la folie et de l'aberration ses lois fondamentales.

Hors d'Allemagne, l'expressionnisme est apparu avant tout comme un mouvement d'origine essentiellement plastique, libérateur du réalisme littéraire et théâtral, c'est pourquoi son influence, comme nous l'avons dit plus haut, se traduit surtout dans l'utilisation du décor, du costume, de la lumière et, en quelque sorte par ricochet, dans l'emploi plus réservé de l'acteur. Grâce à l'étude des principales œuvres de l'école expressionniste, les cinéastes ont appris à exploiter tout le matériel plastique mis à leur disposition et à ne plus se contenter de mettre en relief une interprétation envahissante dans un cadre laissé un peu au hasard ou même franchement négligé. Il est à remarquer que le rayonnement international de l'expressionnisme, mouvement essentiellement lié aux éléments plastiques de la photogénie, a largement survécu au film muet. Son influence se retrouve bien au-delà de 1930 dans l'œuvre de cinéastes aux appartenances géographiques les plus diverses, à des époques differentes. En France, il n'est pas difficile de déceler des réminiscences expressionnistes dans certains films du « réalisme poétique » d'avant-guerre, entre autres chez Marcel Carné (*Quai des Brumes*, *Le Jour se lève*) ou chez Pierre Chenal (*Crime et Châtiment*, *Le Dernier Tournant*), de même que l'influence est immédiatement perceptible dix ans plus tard, chez le cinéaste britannique Carol Reed (*Le Troisième Homme*). Comment, d'autre part, ne pas voir qu'Orson Welles a soigneusement étudié les films de l'école allemande? On en retrouve des traces marquantes aussi bien dans *Citizen Kane* que dans *Le Procès*.

Il serait facile d'allonger des œuvres du cinéma international qui

peuvent se réclamer d'une influence expressionniste, mais à quoi cela servirait-il? Ce n'est pas parce que des cinéastes — finalement en minorité — se sont directement inspirés de ses films que le mouvement créé par Robert Wiene est important dans l'histoire du cinéma, mais, bien au contraire, en raison de la multitude d'influences indirectes, à peine perceptibles, à peine discernables, qu'il a exercées dans tous les domaines de l'esthétique et de la plastique. En juillet 1938, au moment de la disparition de Robert Wiene, dans un article qu'il lui consacrait, Alexandre Arnoux a écrit: « Rien de ce qui a été fait après *Caligari*, ne s'est entièrement dérobé à son attraction ». Trente ans — ou presque — après la mort du créateur de l'expressionnisme, force nous est de reconnaître que rien n'est changé: aujourd'hui comme hier, les vrais créateurs du cinéma universel subissent, parfois sans s'en rendre compte, l'emprise de cette école qui, à travers les délires oniriques ou maladifs, a appris aux cinéastes l'utilisation de la plénitude de leur art.

LOTTE R. EISNER - Notes sur le style expressionniste de Carl Mayer

Il n'est pas tellement aisé de saisir la personnalité de Carl Mayer dans toute son ambivalence et dans toute sa complexité. Le génial auteur du *Cabinet du Docteur Caligari* est plus qu'un auteur cinématographique, il est le poète de l'Allemagne, on peut le comparer à un Jacques Prévert bien que ce dernier ait travaillé à une autre époque. Un poète cinématographique qui donne au style expressionniste littéraire une forme nouvelle et une plastique d'un genre tout à fait différent, le libère d'une syntaxe trop confuse et au lieu de porter l'extériorisation à l'extrême, délimite les scènes du film au moyen de paroles décisives qui créent des situation ou dictent un comportement. L'auteur du *Caligari* modèle des créatures anonymes qui, selon le style expressioniste, se comportent d'une manière illogique et n'ont pas de réactions psychiques, mais immédiatement après Mayer devient le stimulateur du film psychologique dont le « jou de chambre », fait d'évènements quotidiens, représente, comme le dit le metteur en scène Lupu Pick, « une gifle naturaliste aux snobs expressionnistes ». Et, chose étrange, malgré toutes ces contradictions, Carl Mayer garde un style expressionniste: le changement de place du verbe est une de ses caractéristiques; sa façon d'écrire devient toujours plus stylisée et grâce à la texture de ses phrases, qui valorise un mot dès la première lecture, elle devient un poème. Par son style Mayer est toujours plus tenté d'approfondir une situation, d'exprimer des gestes, des attitudes du corps et des mouvements intimes de l'âme. Avec toute la cohérence qui le caractérise, le poète de *Caligari* se

transforme en créant *Sylvester*; ceci ne signifie pas un changement de style mais seulement la maturité et le développement d'une force expressive.

Les films qui portent sa signature nous donnent peut-être la clef de sa personnalité? Cette interprétation ne compromet-elle pas, peut-être l'importance de ses metteurs en scène: le terne Robert Wien, Jessner ou Paul Leni, Lupu Pick ou bien encore Gerlach et Murnau?

Carl Mayer a écrit *seulement* pour le cinéma. C'est pourquoi nous devons feuilleter la revue presque unique de la spécialité, « Film-Kurier » pour y trouver les quelques articles, les interview de Carl Mayer. A cela on peut ajouter le mince fascicule, le « Memorial Programme » de Londres dans lequel les amis de cette ville ont parlé de celui qui nous a quitté trop vite. Et puis il y a les textes de ses films, ils sont rares et conservés par hasard. Ce n'est pas fortuitement que l'opérateur Charles Rosher m'a dit avoir conservé un seul texte écrit, celui de la *Sunrise*: car « les créations poétiques de Mayer inspirait l'opérateur ».

Si on la compare à celle d'un Georg Kaiser, ou d'un Sternheim la prose expressionniste, abrégée dans un but poétique de Carl Mayer a un effet presque simple et pourtant elle nous fait vibrer; elle n'est jamais pleine de réserves cachées comme celle de Carl Einstein. Souvent Mayer a des traits de ressemblance avec les poètes du « Sturm und Drang » comme Klinger et Lenz et plus encore avec Georg Büchner dont il semble être le parent.

Les mots ajoutés après, éparpillés ça et là dans le texte dans le but d'accélérer l'action, tels « maintenant », « Et », « Même », « Alors », « Et voici », « Encore quelques secondes », sont plus que du remplissage; dans ces mots il y a un sens vigilant et conscient du rythme, de l'acuité d'une situation ou d'une jouissance prolongée, la façon de représenter l'attente dans un comportement. Il en va de même pour les questions réthoriques que Mayer laisse « ouvertes » à la fin d'un tableau au moment de la « fermeture en fondu »: il fait seulement des allusions sans aucune intention d'y répondre. De même en ce qui concerne le brusque passage du présent au passé. Tout cela a une signification plus profonde et représente les anneaux nécessaires qui relient les différents aspects de sa poètique cinématographique. Le symbole même — un objet de tout premier plan — qui apparaît brusquement antropomorphe, est déplacé par Mayer, sur un plan différent de celui des autres auteurs expressionnistes. L'expressionnisme de Mayer n'est jamais fortuit, jamais une fin en soi, il n'est jamais une coquetterie, mais il devient un moyen nécessaire d'expression cinématographique. C'est justement cela qui confère à son langage une résonance et une perspective, à savoir cette qualité que les français nomment la « densité » ou bien encore la « présence ».

Toutes ces propriétés peuvent être retrouvées dans l'unique scénario édité, « Sylvester »; il est superflu de s'en occuper encore une fois ici.

Pour examiner la structure interne proprement dite et le rythme des phrases de Mayer, nous examinerons deux scénarios, encore inconnus

« Schloss Vogelod » (1921) et « Tartuffe » (1925) (1) qui se trouvent en possession de la Cinémathèque Française.

Dans ceux-ci, tout en maintenant ce qui d'jà été dit sur les propriétés stylistiques, peut être mis en lumière l'élan du style.

Prenons deux tableaux du 1° acte de « Schloss Vogelod »:

1) tableau
Ouverture en fondu, très lente
Le château à Vogelöd
Entouré d'un bois, dans le soir, se dresse le château avec ses deux étages. Séculaire. Quelques fenêtres sont éclairées. Et il pleut à verse.

2) tableau
Période de la chasse, en automne.
A Vogelöd
Un atrium avec les plantes traditionnelles.
Des seigneurs. Conversation animée. Dans les fauteuils de club. Jeux d'échecs. Cognac. Serviteurs. Une légère fumée s'élève tout autour.

3) tableau
Le Seigneur du Château.

Premier plan: Le Seigneur du Château. Debout. L'air chevaleresque. Peut-être a-t-il une bonne trentaine d'années. Il offre des cigarettes. Il est d'excellente humeur.

Ensemble: La conversation est indécise. Voilà. La grande porte à deux battants qui donne sur l'entrée. Un serviteur.

Premier plan: Le seigneur du château se lève. Il reste débout quelques secondes. Comme étourdi. Puis il fait lentement un signe affirmatif de la tête.
Sortant du groupe.
Les autres hôtes sont aussi à l'écoute.

Premier plan: Dans l'encadrement de la porte à deux battants: Le comte Hager. Vigoureux. Il se détache de l'ensemble. Le seigneur du château. Il marche d'un pas égal. Il s'arrête. Toujours plus surpris. Enfin:
« Vous!... Comte?! »

Tout premier plan: Le comte sur un ton aimable mais froid: en même temps il a un regard pressant:
« Vous avez oublié de m'inviter?! »

Premier plan: Il tend la main. Le seigneur du château lui souhaite la bienvenue.

Rapide fermeture en fondu.

Ce début du premier tableau, très typique de Mayer, et que nous retrouvons également dans le *Tartuffe*, indique la structure du château. L'état d'âme est indiqué très brièvement également: deux denêtres éclairées et la forte pluie. Pour le deuxième tableau l'atrium, on dit qu'il est

(1) Voir ce que j'ai écrit à ce sujet sur « Silvester » dans mes deux livres « F.W. Murnau » et « Ecran démoniaque ».

orné de plantes traditionnelles. La légère fumée qui s'élève au-dessus des fauteuils est indiquée pour caractériser l'atmosphère. Le seigneur du château et le comte sont décrits brièvement: deux notations. L'emploi du participe présent « sortant » est caractéristique tandis que le verbe « il se leva » est maintenu au passé; il en va de même lorsque le seigneur du château « s'arrête » et en même temps « il marcha » d'un pas égal. « Le seigneur du château lui souhaite-t-il la bienvenue? » Cette question est comme une domande de réthorique, elle s'adresse également à ceux qui écoutent. A ce moment-là la tension doit augmenter.

Au cours du quatrième tableau, durant une conversation, avec l'hôte juge, la raison pour laquelle le comte n'a pas été invité est expliquée d'une manière plus particulière: celui-ci est soupçonné d'avoir tué son propre frère d'un coup de fusil; la femme de ce dernier, l'actuelle baronne, elle rencontrera l'assassin présumé, un tableau ultérieur nous l'apprend.

Dans ces tableaux est déjà indiqué, en plus de la situation, le comportement des personnages. Le quatrième tableau comporte d'innombrables sous-titres, il est caractéristique des premières années de Mayer et de Murnau. Tous deux n'ont pas encore compris que dans le film c'est l'image elle-même qui doit parler et que le développement de l'action n'a pas besoin de légendes.

Indiquons ici le quatrième tableau dans lequel en voit comment Mayer se sert encore beaucoup trop des légendes explicatives:

L'atrium

Premier plan: Un groupe. Un monsieur d'un certain âge parle. Le juge à D.

Tout premier plan: Très important:

« Il a la mauvaise réputation d'avoir tué par trahison son propre frère il y a trois ans...! De cette manière il est devenu le seigneur du fideicommis (ici Murnau a corrigé: « l'unique seigneur des biens héréditaires du Comte).

Premier plan: Très curieux. Horrifiés aussi? Le juge. « A ce moment-là, malgré les soupçons bien fondés, les tribunaux n'ont pas pu trouver la faute ».

Tout premier plan: Le Juge. Très convaincu. « Et pourtant tous ceux qui, à ce moment là, ont pu suivre le procès sont convaincu que c'est lui l'assassin! »

Champ total: Tous. Excités. Questions. Réponses.

Donc dans ce bref tableau, on note trois légendes particulières. Les avis des personnes sont caractéristiques, le plus souvent suivies d'un point d'exclamation. Parmi ceux-ci était introduit le troisième court tableau.

Ouverture en fondu

Une pièce haute

L'ensemble. Une porte s'ouvre: Le comte. Le seigneur du château. Il le prie de s'asseoir. Un colloque?

La pièce haute

L'ensemble: Le comte. Assis indolemment. Une cigarette. Le seigneur du château. Comportement axcité. Il tourne en rond.
Maintenant:
« Encore une fois je précise que j'attends ce soir en tant qu'hôte la veuve de son frère...! » (2).
Premier plan: Le comte. Il hausse les épaules.

Grâce aux extraits cités dans mes deux livres, qui indiquent le comportement passionné de la baronne et l'atmosphère lourde de mystère de ce film qui porte le sous-titre de « *Révélation d'un secret* », le contenu de l'œuvre de jeunesse de Mayer.

Il faut ajouter que dans le vingtième tableau de ce 5° et dernier acte de très nombreuses didascalies rapportent de façon détaillée le trasvestissement du comte en religieux; quelque unes sont mises entre parenthèse avec l'annotation « éventuellement » de la part de Murnau.

Quatre ans plus tard « Tartuffe ». Non plus divisé en actes et pourvus de quelques titres. Pour illustrer les données sur la chambre « non plus enchaînée » et les effets de l'éclairage indiqués dans le texte, je donnerai in extenso un exemple dont j'ai déjà cité des extraits: il s'agit de la séquence dans laquelle Tartuffe s'introduit en cachette dans la chambre à coucher d'Elmire, donc dans le piège préparé à son intention.
Titre.
Tandis que Darine allait au lit...

49

Eclairage lent.
Atrium.
Premier plan: Palier du premier étage.
Nuit obscure.
Et pourtant! Sur la première marche, descendant.
Dans l'ombre: à peine visible:
Tartuffe?
En fait. Il est immoble.
Seulement une masse noire.
Ecoutant d'une certaine manière?
Puis:
Le panorame se dessine lentement: En haut la porte de Tartuffe:
Une seconde porte.
De mansarde.
Avec une vitre. Derrière cette lumière.
Et là! L'ombre de Dorine.
En train de peigner ses cheveux.
Secondes. Puis: immédiatement: oui.
Eteint-elle la lumière?
En effet.
Et voilà!

---

(2) Remarque: On voit que toutes les légendes sont en allemend normal donc non expressionniste.

Tout premier plan: Tartuffe.
Escartant les yeux.
Ici.
Lentement. Pâle comme la craie dans la nuit noire.
Important d'une manière mystérieuse.
Sa bouche s'ouvre rarement.
De celle-ci coule un désir ardent.
Secondes ainsi.
Eh! Maintenant!
Premier plan: Descend-il vers le bas?
En effet! Il avance furtivement.
Très significatif.
A tatons.
Lourdement.
Toujours en se tenant en équilibre.
Sur la pointe des pieds imperceptiblement.
Il descend une marche puis l'autre.
Et maintenant!
Tandis que la caméra se déplace devant lui, un peu plus rapidement que lui:
Il reste toujours dans l'encadrement.
Un peu en arrière cependant.
Puis: en même temps:
Fin de l'escalier.
Et voilà!
La caméra se déplace en décrivant un léger arc vers la droite:
Indiquant pour ainsi dire le but de Tartuffe.
Il s'en approche de nouveau, avançant furtivement, maintenant plus rapidement.
Puis:
C'est la porte d'Elmire.
Qui est là muette.
Seul un rais de lumière, au-dessous, révèlle que la chambre est éclairée.
Et voilà! Monsieur Tartuffe.
Maintenant il est immobile.
Devant cette porte.
De nouveau pâle comme de la craie dans la nuit.
La bouche légèrement ouverte, comme toujours.
Les narines en qualque sorte gonflées.
Gonflé d'une joie lascive.
Son bras se meut maintenant.
Lentement.
Se comportant comme un animal.
Frapper?
En effet: Maintenant il frappe ici.
Mais en même temps:
Un panorama fuyant se dessine doucement:

Vers la porte de Dorine en haut.
Qui maintenant est obscure et ouverte.
Puis: Se balançant elle marche lourdement vers la rampe:
Excitée presque jusqu'à être comique:
Dorine.
Comme passant à gué à travers l'air.
Les deux mains tendues en avant.
Et! Maintenant! la respiration coupée:
Elle se penche sur le parapet.
Pour guetter ce qui se passe en bas.
Et alors!

Le regard de Dorine:
Vu d'en haut.
En bas:
Un battant de la porte s'ouvre.
Lentement.
Avec cela lumière sur le sol.

Les indications des mouvements de la caméra ajoutées aux trois indications stéréotypées « tout premier plan (grand) », premier plan (plus grand), et « ensemble » sont utilisées seulement dans des séquences déterminées. Partout où a lieu le vrai mouvement des silhouettes: tour à tour montée et descente des escaliers sur lesquels se déroule souvent l'action. (On a vu que dans *Sylvester*, Mayer indique les mouvements de la caméra seulement à des moments déterminés.)

En outre le « poème » lui-même indique la position de la prise de vue. Ainsi, par exemple, quand il dit « il reste toujours dans l'encadrement; le comportement des personnages est indiquée exactement dans la partie « poème », beaucoup plus que dans les écrits précédents; de cette manière, les interprètes dans leur comportement physique et dans leur gestes doivent suivre simplement les indications de Mayer. « De quelque manière » ou bien « en quelque endroit », un peu vagues, deviennent des expressions extrêmement caractéristiques, dans les œuvres plus tardives de Mayer, de même que « toujours » très souvent utilisé ou bien aussi « en effet » après une demande réthorique, Mayer n'a pas peur d'utiliser plusieurs fois de suite les mêmes caractéristiques: par exemple « significatif », quand cet adjectif semble caractéristique d'un comportement. Souvenons-nous d'un autre scénario: « Sunrise ».

Tandis que les violons de l'orchestre semblent maintenant disparaître tout doucement au moyen d'une reprise de dessins animés:
La caméra de nouveau pointée sur les deux:
Ils sont assis (au tout premier plan, devant la caméra).
Les yeux doucement bassés. Tandis que tout le fond s'évanouit maintenant tout doucement.

Tout cela est fait consciemment; ici doucement revient par trois fois. Mayer possède un large vocabulaire et le don des trouvailles, tel un poète. Il aurait pu choisir aisément d'autres expressions. Mais ici cet adjectif lui semble tout à fait adapté.

L'aspect des personnages est ici indiqué de manière plus marquée

que dans le *château de Vogelœd*. Tartuffe est pâle comme la craie dans l'obscurité, ce qui veut dire son visage se détache comme la craie. Mayer signale son désir lascif, sa bouche ouverte; « nariciato » signifie les narines dilatées (ainsi le poète invente le mot qui convient). Dorine « lourde dans ses mouvements » est jouée par l'imposante et très grasse Lucio Höflich; elle « passe à gué », « à travers l'air ».

Tous les traits des personnages sont donnés de manière extrêmement plastique. Ici Mayer est moins avare dans ses descriptions que dans le « Chateau de Vogeloed »; les descriptions sont toujours liées à un comportement des personnages.

Mais le détail le plus intéressant que donne Mayer est celui qui concerne l'éclairage.

Le rais de lumière sur le sol et Dorine penchée sur la rampe sont deux détails saisis simultanément par la caméra. Ils s'accompagnent d'autres effets lumineux.

Sa chambre est noire. Dorine agit maintenant. Lisons le texte de Mayer:

Maintenant la caméra se déplace un peu lentement en arrière: A la suite
de cela en voit à nouveau l'atrium.
Et voilà! Dorine? En effet.
Un chandelier à la main qui lance.
D'étranges lumières.
Ainsi elle descend à tâtons.
Déjà du premier étage.
Toujours en se balançant.
Silencieusement à l'infini.
Tandis que son ombre seule se déplace.
Gigantesque sur toute la paroi.

Après quelques descriptions particulières du comportement de Dorine, abrégées par Murnau dans le film; un nouveau tableau est intercalé.
Une chambre obscure dans la nuit.
Premier plan: La lumière d'une seule chandelle.
Vacillante sur une table.
Devant: pâle.
De larges ombres sur les joues.
Orgon.
Ecrivant? Il semble que oui. Puisque:
Il tient une plume.

Auparavant Dorine a descendu en courant les escaliers. Et ici aussi Mayer indique consciemment un autre effet de lumière.

Premier plan: Descendant ainsi en courant les escaliers.
Puis de nouveau les montant.
Le chandelier toujours à la main.
Elle ne sait où le mettre.
Respirant profondément.
Et retenant tout l'air dans ses poumons.
S'efforçant d'être calme.
Maintenant elle est immobile.

Et! Maintenant! Le chandelier sur le sol.
En quelque endroit.
(Ensuite, d'une manière encore plus singulière Lumière partout.)
On sait comment Murnau a su configurer ces montées et descentes d'escaliers avec les indications symphoniques concernant la lumière. A la hauteur du poète Mayer s'est trouvé un grand metteur en scène qui lui aussi sait *voir*.
Ajoutons encore quelque chose sur l'expressionnisme de Mayer. Nous avons déjà pu voir que son langage a conservé les caractéristiques du style de 1925. Il nous faut pourtant souligner que même un écrit de jounesse comme le « Chateau de Vogeloed » comporte des moments psychologiques caractéristiques du jeu de chambre, qui se trouvent peut-être moins nombreux dans le scénario de « Caligari ».
Quand Fritz Lang est considére comme un expressionniste, celui-ci se rebelle. Et pourtant dans ses films les moins récents on peut trouver des positions typiquement expressionniste, et des effets heurtés d'ombres et de lumière, très caractéristiques.
Ne serait-il pas plus cohérent de dire que Carl Mayer, lui aussi comme tous les artistes de son époque, est passé à travers les expériences de l'expressionnisme et qu'il a gardé pour son œuvre et pour sa force expressive seulement ce qui lui convenait?

ERWIN LEISER - L'histoire des mesaventures de Caligari

Nous avons pris l'habitude de regarder les vieux films avec des yeux nouveaux: ils sont, pour nous, les précurseurs de notre cinéma contemporain, ils sont aussi le signe d'un processus historique que nous ne pouvons juger qu'aujourd'hui, mais ils sont surtout des œuvres d'art qui ont conservé leur pouvoir et leur valeur même après des décennies. Cependant, l'analyse des films que l'on fait dans l'optique contemporaine présente des dangers. Lorsque nous examinons inévitablement les vieux jugements de valeur, pouvons-nous ne pas tenir compte des commentaires de certains historiens du cinéma qui ont pesé sur notre rapport avec le film, qui ont conditionné une véritable expérience vivante du film? N'avons-nous pas souvent la tendance à construire, à posteriori, de fausses correspondances entre des œuvres qui appartiennent à des auteurs différents, ou bien entre le film lui-même et la réalité que celui-ci reflète?

Quelle est donc l'unité de mesure que nous devons utiliser? Pouvons-nous vraiement juger un auteur classique du cinéma en partant des principes qui lui sont propres? Nous sommes obligés de nous con-

tenter de ce que, aujourd'hui, peut nous dire un vieux film, en d'autres termes, de ce que nous pouvons lire en lui. Si, en dehors de cela, nous reprenons les jugements qui ont été exprimés, nous devons les examiner avec un esprit critique. Quand la thèse d'un théoricien du cinéma se présente comme une révélation, c'est toujours dangereux car l'analyse reste unilatérale. Je pense à l'impasse dans laquelle Siegfried Kracauer a entraîné les historiens du cinéma avec son ouvrage *De Caligari à Hitler*; j'ajoute que je ne le considère pas du tout responsable du fait que ce qu'il a lui-même appelé « une contribution à l'histoire du film allemand » ait été considéré par beaucoup de gens et, bien imprudemment, comme l'unique perspective possible. Il y a vingt ans, Kracauer ne pouvait pas avoir les éléments pour que son histoire « psychologique » du film puisse avoir une telle importance.

Kracauer a écrit son ouvrage alors qu'il était émigré. L'autre œuvre fondamentale, sur le film allemand des années vingt, *La toile diabolique* de Lotte Eisner, parut seulement après la seconde guerre mondiale. Pour pouvoir juger des rapports qui peuvent exister entre l'expressionnisme et le film tel qu'il se présente aujourd'hui, il est donc très important qu'une œuvre fondamentale, tombée pendant longtemps dans l'oubli, soit de nouveau disponible pour les lecteurs; cet ouvrage a été imprimé à Berlin en 1926, dans les éditions *Lichtbildbühne*, et, maintenant, on nous la présente à nouveau dans sa reproduction photostatique de l'édition originale, accompagné de nombreuses illustrations: Rudolf Kurtz, *Expressionnisme et Film*.

On a vu Kurtz, dans le monde, pour la dernière fois, en 1958; membre du Jury, à Bruxelles, dans le cadre de l'Exposition internationale de cette année-là, il collabora à la sélection des meilleurs films de tous les temps et de tous les pays. Deux ans après, il mourait à Berlin. Né en 1894, il avait été découvert par Alfred Kerr et il appartenait au groupe du cabaret *Schall und Rauch* (son et fumée); il comptait, parmi ses amis, Gottfriend Benn et on le considerait comme un expert de Rimbaud. En 1913, il entra en qualité de lecteur (Dramaturg) dans la Compagnie Cinématographique *Union AG* (plus tard, ce sera l'*U.F.A.*), il en devint le directeur en 1916; en outre dans les années 20, il travailla comme rédacteur de la *Lichtbildbühne*: c'est là qu'il publia son livre *Expressionnisme et Film*, à une époque où il a eu la possibilité d'écrire dans son résumé: « l'expressionnisme comme force artistique rigide a laissé sa valeur d'actualité derrière lui. De nouvelles formes indépendantes sont en gestation, mais il est certain que la richesse de la notion « expressionnisme » fera vivre encore longtemps ce nom, même si les tendances de l'esprit auront, entre temps, complètement changé ». Il faut remarquer que le livre de Kurtz fut publié la même année qui vit sortir les films suivants: *Faust* de Murnau, *Metropolis* de Lang, *Les secrets d'une âme* de Pabst.

Je voudrais, en me servant de l'exemple du *Cabinet du Docteur Caligari*, montrer l'importance, pour les débats d'aujourd'hui, de la réédition de l'*Expressionnisme et Film*. Dans ce premier drame du cinéma expressionniste, on efface les frontières qui séparent la réalité de

la représentation grâce à un jeu qui se fonde sur l'abus d'autorité. Le monde est un asile de fous et l'asile de fous est le monde. Un jeune homme démasque le propriétaire d'une baraque foraine, qui s'appelle Caligari, et on découvre que celui-ci est un criminel qui fait commettre des assassinats à son médium, César, qui est hypnotisé; en poursuivant Caligari, on découvre que celui-ci est le directeur d'un hôpital psychiatrique. A partir d'un canevas qui sert de décor, on finit par apprendre que le jeune homme qui raconte cette histoire est lui-même renfermé dans l'hôpital mais on ne saura jamais si le directeur de l'hôpital est véritablement un démentiel « assassin de masse ».

Dans la dernière scène de l'action qui sert de décor, le jeune homme est enfermé dans une camisole de force et le directeur de l'asile déclare: « il s'imagine que je suis Caligari. Maintenant je pourrai le guérir ». Kracauer affirme que l'histoire qui sert de cadre à l'action principale aurait été imposée aux deux auteurs, Hans Janowitz et Carl Mayer. De cette manière, ce qui était une attaque révolutionnaire contre Caligari en tant qu'il personnifie l'autorité qui abuse de son pouvoir et contre le médium qui est l'image du « petit homme » dressé à tuer, cette attaque a été transformée en un sujet de film conformiste, puisque, de cette manière, l'autorité est glorifiée et celui qui s'oppose à elle condamné à la folie. Moi, je ne trouve que dans le *Docteur Caligari*, l'autorité soit glorifiée de quelque façon. Bien au contraire, c'est justement dans le récit qui sert de décor que l'autorité devient encore plus lugubre; on met en évidence sa toutepuissance, le narrateur lui est livré, désarmé, mais personne en dehors de lui, n'est capable de découvrir le caractère criminel de ce pouvoir. Le narrateur n'est jamais présenté comme fou, la force de son récit n'est jamais diminuée par le récit-décor. C'est pourquoi, justement, la fin de l'action qui sert de décor donne au film une dimension kafkaienne.

Dans son livre, Kracauer ne nous donne aucune preuve à l'appui de son affirmation d'après laquelle les deux auteurs se seraient laissé imposer l'action-décor. J'ai interrogé un des architectes du film, Hermann Warm, et celui-ci m'a déclaré que cette action-décor existait déjà dans le premier manuscrit qu'il avait reçu. En outre, il affirme qu'il a souvent recontré, pendant la réalisation du film, un des deux auteurs, Carl Mayer, mais il n'a jamais entendu parler de ce problème, de quelque chose qui aurait correspondu aux déclarations de Kracauer. Fritz Lang, qui devait, à l'origine, être le metteur en scène du film et qui n'a pas pu s'engager à cause d'une autre occupation, m'a raconté qu'il a appuyé l'existence de cette action-décor: d'après lui, celle-ci devait rendre le public plus réceptif au monde fantastique, surprenant, expressionniste du film. Walter Mehring, qui connaissait très bien l'autre auteur, Hans Janowitz, de Prague, m'a raconté que Janowitz était étroitement lié avec Kafka et qu'il se trouvait fortement marqué par la personnalité, par la philosophie et le style de Kafka. Un homme comme Janowitz ne se serait jamais laissé imposer un changement, pas la moindre concession.

Kurtz, de son côté, raconte les antécédents du film et il fait res-

sortir l'importance du rôle des architectes; en quelques phrases, il fait une analyse très pénétrante des procédés de l'architecture expressionniste du film. Ensuite, Kurtz affronte le rapport qui existe entre le bolchévisme et l'expressionnisme et il souligne, à ce propos:

« le cosmopolitisme culturel dans une transformation radicale de la terre — avec son refus conscient de tout changement organique — devait rechercher cette vision d'une spiritualité prédestinée qui est propre de l'expressionnisme ». Kurtz dit aussi que le film expressionniste doit son existence justement à ce sentiment premier de la vie, même si, naturellement, ce sentiment ait été beaucoup plus faible en Europe et que « l'énergie originelle qui anime les différents facteurs du film, la fraîcheur, l'atmosphère de risque, le charme de la surprise, constituent la dynamique de ce film. On assiste ainsi à un délire qui est consciemment organisé dans une sphère artistique avec des moyens complètement nouveaux, jamais utilisés; ce film, présenté pour la première fois à une époque « sauvage », fit l'effet d'une hallucination: c'était comme les ordres des commandos républicains qui résonnaient dans les rues sombres, quelque part on devait entendre les crit stridents des orateurs publics ».

Toujours d'après Kurtz, « l'action se déroule dans les profondeurs sombres de l'âme », et elle devient insaisissable dans le *Docteur Caligari*, « grâce au style expressionniste »: « Pour que le film puisse être accepté sans irriter le public, on a dû le définir comme la vision d'un dément dans une intrigue, dans un canevas qui sert de cadre à cette action. Ceci est fait avec habilité et, donc, ça ne dérange pas ». Pour Kurtz qui, comme Kracauer, situe le film dans la réalité politique du temps de sa première représentation, cette action secondaire n'est, donc, qu'un expédient qui n'affaiblit rien; d'après lui, la régie de Robert Wiene présente « des personnages sans psychologie », des personnages qui agissent sans motivations, des hommes qui ne sont que des forces qui se mettent en mouvement sans qu'on puisse apercevoir le mécanisme qui se trouve à l'intérieur de leurs cerveaux ».

D'après Kurtz, le film expressionniste aurait eu la tendance, dès le début, à faire des concessions pour pouvoir atteindre le grand public et, finalement, il se serait résigné à rendre psychologiquement sensibles les procédés expressionnistes.

Le récit-décor représenterait, dans le *Docteur Caligari*, une plateforme comune à l'art et au public; ceci représente l'aveu que le film expressionniste, dans sa forme pure doit demeurer incompréhensible. Donc, sa forme artistique a besoin d'un commentaire et d'une plaidoirie en sa faveur. Les premiers qui, d'après Kurtz, ont constaté ce manque de vitalité artistique du film expressionniste, se sont les créateurs euxmêmes de ce genre de cinéma.

Le contraste qui est désormais actuel, avec les théories de Kracauer est important surtout à cause du fait que Kurtz justifie l'action qui sert de cadre, dans le *Docteur Caligari*, comme une nécessité artistique et non politique. En postscriptum, nous voulons ajouter que Carl Mayer a une manière de faire cette concession qui lui donne seulement l'appa-

rence d'une excuse: en réalité, le style de Carl Mayer ne fait que souligner davantage le message du film. On peut dire la même chose du deuxième *happy end*, que Mayer a ajouté à sa tragédie cinématographique petite-bourgeoise, *Le dernier homme*. Ce *happy end* semble tenir compte des besoins commerciaux du producteur, mais, en fait, sa signification apparaît dans les soustitres que Mayer écrit avant qu'il ait lieu: « Dans la vie réelle, le vieillard malheureux ne peut difficilement attendre autre chose que la mort. Mais l'auteur du scénario a eu pitié de lui et il a prévu une conclusion presque improbable ». Cette fin heureuse, digne d'un conte de fées, est une satire qui est un appel à la solidarité des pauvres gens dans un monde brutal, gouverné par l'argent; de cette manière, Carl Mayer situe la tragédie du portier d'hôtel, tombé dans la déchéance, dans un contexte plus large: c'est une sorte d'aliénation qui est une anticipation de la conclusion heureuse de l'*Opéra de quatre sous* (« Les messagers à cheval du roi arrivent bien rarement »).

Etrangement, même Kracauer pense que la deuxième conclusion du film *Le dernier homme* renforce le sens de la première conclusion. Cependant il ne s'aperçoit pas, alors, que ce raisonnement est aussi valable pour *Le Cabinet du Docteur Caligari.*

Kurtz, au contraire, remarque que, s'il est vrai que Carl Mayer justifie, devant son public, sa construction comme le délire d'un dément, il abandonne cependant, très rapidement, ce compromis: « La matière perd son potenciel mécanique d'aventure, reste dans le cadre d'un événement naturel et sera portée, à un niveau métaphysique, par une force purement artistique. Le bourgeois, maintenant, perd ses caractères quotidiens et habituels: les personnages deviennent les formes d'une pulsion organisatrice ».

Extrait de « Neue Zürcher Zeitung », Vendredi, 28 Janvier 1966.

Personnage: Werner Krauss dans le rôle de Caligari et Conrad Veidt dans le rôle de César dans « *Le Cabinet du Docteur Caligari* » de Robert Wiene.

JEAN MITRY - Influence de l'expressionnisme sur le cinéma d'aujourd'hui

Soumis tout d'abord à l'esthétique du théâtre, à une mise en scène simpliste (toiles de fond, disposition des acteurs face au public, entrées et sorties côté cour ou côté jardin, etc.) puis à une scénographie rudimentaire, le cinéma, dès qu'il voulut sortir de l'ornière dans laquelle il s'était embourbé, ne put faire mieux que croître à l'ombre de la peinture.

Dépourvus d'un passé artistique ayant tracé pour eux des voies réputées immuables, les Américains, spontanément, se servirent de la

caméra comme d'un jouet nouveau. Constituant des drames convenus mais « tels que saisis dans la réalité », ils ne tardèrent pas à produire des films alertes, vivants, qui devaient les conduire tout droit à la découverte du rythme et des conditions fondamentales de l'expression visuelle.

En Europe les ignorants copiaient le cirque ou le music-hall et les artiste qui songèrent à intéresser à cette étrange lanterne magique ne surent lui proposer que des voies se référant aux arts majeurs, conscients par là de la mettre assurément sur les auspices de l'art.

Le cinéma étant muet, on s'aperçut tuotefois qu'il faisait fausse route en s'efforçant d'imiter le théâtre. Sans doute lui fallait-il une histoire, un scénario; une « mise en scène » aussi. Mais puisqu'il s'agissait d'images animées et que la représentation pouvait sortir du cadre étroit de la scène, il apparut évident que les voies qui s'offraient étaient celles « du grand spectacle ». L'art, semblat-il, ne pouvait s'exercer valablement que dans la recherche compositionelle.

Les Italiens furent les premiers à imaginer de grandes reconstitutions spectaculaires avec des décors construits et de vastes mouvements de foule. Soucieux surtout de composer de belles images ils ramenèrent le cinéma dans les voies de la peinture; mais, si l'on s'inspirait parfois de Véronèse ou de Titien, c'était pour réduire scrupuleusement leur esthétique au limites plus faciles de l'art saint-sulpicien. De toute façon le souci de l'image était purement décoratif. De la « Chute de Troie » aux « Derniers Jours de Pompéi », de « Quo Vadis » à « Cabiria », les metteurs en scène (Caserini, Guazzoni, Pastrone) composèrent des fresques animées qui ne furent pas sans qualités, mais dont, à vrai dire, l'animation tenait plus souvent du désordre que du mouvement organisé.

En France Capellani, Leonce Perret, en des mises en scène à la fois plus sages et plus simplistes, s'évertuèrent eux aussi à faire de belles images, celles-ci plus « intimistes », plus conséquentes des effets de lumière que des architectures de carton.

Mais les premières recherches « intellectuelles » du cinéma virent le jour au Danemark. En dehors des drames mondains ou des drâmes soucieux qu'il fut le premier à exploiter, le cinéma danois se plaisait à traiter, fut-ce sous des dehors feuilletonesques, les thèmes de l'angoisse et de la folie ou ceux plus mystiques de la sorcellerie. L'hallucination nécessitant certains truquages, les cinéastes s'orientèrent vers la mise à point d'une technique photographique assez savante, vers la recherche aussi d'un décor simplifié permettant le jeu des lumières sur des arêtes vives et des volumes nets. Des metteurs en scène comme Holger Madsen et Urban Gad des opérateurs comme Giudo Seeber et Azel Graatkjaar, en étudiant les possibilités plastiques du film, tentèrent d'appliquer certains Principes issus de la peinture et des théâtres d'avant-garde. « Rêves d'opium, les Spirites, l'Evangéliste, l'Hôte mystérieux », tournés par Holger Madsen en 1914, furent les premiers films qui utilisèrent la surimpression à des fins poétiques ou fantastiques à travers des sujets dont la sociologie primaire, le climat de rêve et d'hallucination étaient ceux de la future « Charrette fantôme ». Mise en valeur par le jeu des lumières

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer

et du décor, l'image s'efforçait d'exprimer plutôt que de simplement décrire ou raconter.

Le cinéma allemand, lui, ne prit un réel essor qu'à partir de 1914 et à la faveur de la guerre. Privée de débouchés extérieurs, la fameuse « Nordisk » de Copenhague fut absorbée et les premières firmes importantes comme la « Decla Bioscop » se constituèrent sur les débris des succursales françaises saisies par droit d'Etat (1).

Toutefois dès 1913 Paul Wegener, acteur déjà célèbre de la troupe de Max Reinhardt et qui fut l'un des premiers comédiens notoires à s'intéresser au cinéma, avait tourné l'*Etudiant de Prague* en s'inspirant des recherches esthétiques du cinéma danois et des mises en scènes théâtrales de Reinhardt. L'ecrivain Hans Heinz Ewers, auteur de contes fantastiques, en avait fourni le thème; mis en scène par le danois Stellan Rye ce film (dont l'action n'est pas sans évoquer l'histoire de Peter Schlemihl « l'homme qui a vendu son ombre » et celle d'Erasmus Spikher « qui a perdu son reflet dans le miroir » retrouve ou essaie de retrouver l'atmosphère des contes fantastiques allemands, leur angoisse romantique, en développant surtout l'idée du « double », le dédoublement de la personnalité étant alors un thème à la mode au théâtre et en littérature (2).

Tourné dans des décors réels — un vieu cimetière, les ruelles tortueuses du ghetto, et dans des paysages curieux — ce film met à profit l'étrangeté même de la nature dont il s'efforce de tirer une expression plus ou moins symbolique. Quelques décors (dus à Klaus Richter) où lumières et ombres jouent comme dans les films danois, créent le climat psychique convenable en soulignant la nature crépusculaire du drame. Il ne s'agit pas encore d'expressionisme au sens exact du mot mais de la recherche d'une expression obtenue par la mise en œuvre des ressources picturales et plastiques de l'image animée.

L'année suivante, ce fut le *Golem* tourné dans des conditions semblables, avec plus de recherche encore mais avec la collaboration, cette fois, de Henrik Galeen, ancien journaliste tchèque alors secrétaire de Hans Heinz Ewers.

Premières manifestations artistiques du cinéma allemand, ces films sucitèrent le courant qui devait aboutir à l'expressionisme. Henrik Galeen, d'autre part, fut le promoteur de la vague « romantico-fantastique » (issue de Kleist, Chamisso, Hoffmann, Achim d'Arnim qu'il affectionnait particulièrement) et qui domina les écrans de outre-Rhin entre les années 16 et 25. Wegner tourna une dizaine de films tels que « la Fille du roi

---

(1) La Decla — ou Deutsche Eclair — était la succursale allemande de la firme française Eclair. Elle était dirigée et fut rachétée par Erich Pommer qui Joua — en tant que producteur — un rôle considérable en contribuant notamment à l'essor de l'expressionisme.

(2) Un autre film allemand de la même époque *Der Andere* (L'Autre) dont le succès fut considérable et qui fut tourné d'après un roman de P. Lindau, développe sur le plan mélodramatique un cas de dédoublement psychique. Il n'était pas sans rapport, d'ailleurs, avec le « Procureur Hallers », pièce française datant à peu près de la même époque.

des Aulnes, le Jouer de flûte de Hamelin », poursuivant dans une note spécifiquement germanique, des recherches semblables à celles menées parallèlement par Victor Sjöström et Mauritz Stiller en Suède. Mais, après lui et comme lui, la plupart de ceux qui devaient contribuer à la réalisation du cinéma allemand, comédiens, metteurs en scène et décorateurs, sortirent des différentes troupes théâtrales de Max Reinhardt de qui l'influence, quoique indirecte, fut prédominante (3).

Néanmoins, si l'Ecole expressioniste fut la manifestation la plus singulière du cinéma d'outre-Rhin, elle ne fut pas la seule. Les films à grande mise en scène et les films à tendance « réaliste » furent certes beaucoup plus nombreux. Toutefois, au lieu de composer des « tableaux » équilibrés par les lignes du décor mais contenant des mouvements désordonnés comme chez Pastrone ou Guazzoni, les metteurs en scène de films « à costumes » firent en sorte que ces mouvements deviennent la « composante » de leurs images.

Quoique étrangers à l'expressionisme ces films, on le voit, n'étaient pas exempts de recherches similaires. Là comme ailleurs les cinéastes trouvèrent leur inspiration dans les expériences de Max Reinhardt. Il est donc nécessaire d'en dire quelques mots, ainsi que du mouvement théâtral du début du siècle sans la connaissance duquel la plupart des recherches du cinéma demeurent incompréhensibles.

* * *

A la fin du siècle dernier Antoine, réagissant contre l'emphase académique, les conventions sclérosées et le style ampoulé de la Comédie Française, orienta le théâtre vers le réalisme à la fois du drame, de la mise en scéne et de l'interprétation. Mais cette réaction salutaire le conduisit parfois à des excès contraires à l'esthétique envisagée. Dans « la Bataille », par exemple, il fut amené à monter un décor représentant le pont d'un cuirassé avec une vraie tourelle et de « vrais » canons mobiles. Le « réalisme » d'un salon suscitait un débordement de divans, fauteuils, tapis, tentures, potiches etc., sans compter le bric à brac hétéroclite des bibelots meublant des étagères « modern-style ». Le tout, dramatiquement inutile, noyait les acteurs qui semblaient jouer dans un magasin d'accessoires.

Vers la même époque, l'acteur russe Constantin Alexeiev, connu sous le nom de Stanislavsky, et l'auteur dramatique Némirotovich-Dantchenko entreprirent de réformer la scène.

Leur « Théâtre artistique », ouvert le 14 octobre 1898 à Moscou, poursuivait une voie semblable à celle du « Théâtre libre » d'Antoine. Mais dépouillé du bric-à-brac de celui-ci. On y cherchait la vérité, le naturel, un certain naturalisme. Le drame participait en général du « réalis-

(3) Citons parmi eux les acteurs Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss, Ernst Deustch, Eugne Klöpfer, etc...; les metteurs en scène Ernst Lubitsch, F. W. Murnau, Paul Leni, Leopold Jessner, Arthur von Gerlach; les décorateurs Warm, Pœlzig, Röhrig, etc...

me psychologique » et les acteurs se comportaient sur la scène comme dans la vie réelle, en essayant de donner l'illusion du « quatrième mur » (entre la scène et le public). Les accessoires devaient signifier avec assez de force, caractériser le lieu ou agir dramatiquement: « S'il y a un fusil dans un décor, disait Stanislavsky, il faut, ou bien que l'on s'en serve dans un moment donné, ou bien que l'on sache exactement pourquoi il est là. Sinon, sa présence est inutile ». Comme Antoine, il commit souvent des excès contraires aux données mêmes du théâtre mais il sut chaque fois redresser la situation et profiter des recherches de tous ceux de ses collaborateurs qui s'éloignaient de lui. Son enseignement donna lieu à des tentatives diverses menées par ses disciples, Soulerjitsky, Vakhtangoff, Alexandrov, Massalitinov et Podgorny, dans quatre « studios » dont l'un devint par la suite le second Théâtre artistique académique de Moscou et l'autre le Théâtre Vakhtangoff.

En ce qui concerne le cinéma, on peut dire que Poudovkine, par exemple, n'a fait que poursuivre esthétiquement le réalisme dramatique de Stanislavsky avec, bien entendu, tout ce que suppose de modifications l'application de tels principes dans un moyen d'expression différent et tout ce que peut y apporter d'original une personnalité comme la sienne.

Meyerhold, qui avait crée avec Stanislavsky en 1905 un studio indépendant, ne tarda pas à se détacher de son maître. Réagissant violemment contre le réalisme dans l'art, il exigeait la « convention nécessaire » mais une convention qui tournait le dos à tous les poncifs académiques. Devenu en 1906 le principal metteur en scène du « Théâtre dramatique » de Vera Kommissarjevska, alors la plus grande comédienne du Théâtre russe, il le transforma du tout au tout. Les acteurs devinrent des pantins serviles entre les mains du metteur en scène tout puissant, lequel exigeait d'eux un comportement non moins stylisé que les décors. Assisté de Kommissarjevsky, frère de l'actrice, il conçut un théâtre où les décors, au lieu d'imiter, s'efforçaient de suggérer. La réalité y était réduite à une indication schématique, à une « idée » de réel: quelques trétaux, quelques paravents recouverts de dessins linéaires suffisaient pour composer un « cadre ». D'une certaine manière, c'était un retour aux principes du théâtre élizabéthain reconsidérés selon des données ultra-modernes mais exagérant celles-ci, il defait aboutir à une sorte de théâtre abstrait, à des spectacles allégoriques situés hors du Temps et de l'Espace. L'échec de *Pelléas et Mélisande*, monté dans un style de marionettes, l'obligea à quitter ce théâtre où Nicolas Evreinov lui succéda en 1907. Engagé alors au « théâtre Alexandra », devenu metteur en scène officiel, il renversa la vapeur et monta de 1907 à 1917 quelques spectacles grandioses dans un style satisfaisant la routine académique tout en la renouvelant par le luxe raffiné de la présentation, par le faste de la mise en scène, l'originalité des décors et des costumes (de Golovine), par la stylisation des principes conventionnels auxquels se soumettre. La « révolution » se voyait réduite à une évolution alliant un modernisme de fait à la convention de base (« Don Juan », de Molière, en 1915; la « Mascarade », de Lermontov, en 1917).

Entre-temps le poète et dramaturge Brioussov s'était élevé lui-même

contre le réalisme dans l'art en prônant la convention esthétique indispensable (1912). Meyerhold, développant ses propres idées et reprenant celles de Brioussov, s'insurgea alors contre les « écrivains de théâtre » (1913), souhaitant un retour à la « Commedia dell'Arte », seule capable de libérer la scène de l'emprise de la littérature. (Notons en passant qu'il avait affirmé en 1907 « La littérature conduit et suggère le théâtre ». Mais il ne fut pas à une contradiction près...)

Parallèlement donc au « Théâtre Alexandra » et conjointement à son activité officielle, Meyerhold monta, dans une sorte de cabaret artistique, des « Comédies de Masques » (1915-1917) qui, tout en renouant avec la « Commedia dell'Arte », lui permirent de développer et d'affirmer ses idées de « conventionnalité » théâtrale.

Après la révolution d'octobre 1917, ayant renié son activité « bourgeoise et décadante » et ouvert un cours de mise en scène, Meyerhold, inscrit au parti communiste, assuma plusieurs années durant la direction de toutes les scènes de la Russe soviétique. Il créa alors un « Théâtre de Masses » exaltant l'épopée révolutionnaire. Dans ce théâtre, les individus s'effacent derrière la collectivité dont ils font partie et n'agissent qu'en fonction de celle-ci. La tragédie sociale est situé dans des décors figurés et schématiques mais le décor est composé surtout par les masses elles mêmes, par le mouvement, par la « mise en scène » (au sens total du mot) qui organise le drame et le constitue autant qu'elle l'exprime et le signifie.

A la même époque, reprenant le style parodique du « Miroir courbé » (dont nous parlerons dans un instant), il créa un théâtre burlesque dont l'esprit lui permettait de pousser à l'extrème la stylisation du jeu qui faisait de l'acteur une sorte de marionnette vivante. Assisté de Forreger, il monta notamment le « Mystère Bouffe » de Maïakowsky et autres parodies satiriques de ce poète telles que « l'Etuve, la Panaise » etc. C'est ainsi que la « Feks », fameuse école du « Comédien excentrique », créée au cinéma par Kozintzev et Trauberg d'après les idées de Forreger et Krijitzky, est sortie de ce théâtre, tandis qu'Eisenstein (qui fut avec Smychlaïev l'un des principaux collaborateurs de Meyerhold au « Théâtre du Peuple ») devait prolonger au cinéma — et justifier esthétiquement — l'idée du « Théâtre de Masses » contraire par elle-même à l'esthétique théâtrale...

* * *

A côté de ceux deux grands réformateurs, il convient de citer Nicolas Evreinov qui succéda à Meyerhold au « Théâtre Dramatique » de Kommissarjevska. Théoricien de la « Théâtralité », il entendait défendre par là l'idée fondamentale de figuration et de recréation du réel d'où est né le théâtre. Concevant celui-ci comme une répresentation incantatoire, comme une transfiguration des aspects dramatiques du monde et des choses selon un rituel symbolique qui les trascende, il aboutit pratiquement à une sorte de « réalisme conventionnel » où le réel est simplifié et stylisé sans excés, opposé tout autant au réalisme d'Antonie et de Stanislavsky qu'à la figuration « abstraite » de Meyerhold.

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer

Instigateur du retour à la « Commedia dell'arte » et au théâtre du Moyen Age, voulant « créer du nouveau sue les bases de l'art ancien », il constitua en 1907, avec l'actrice Boutkovskaïa et le metteur en scène Alexis Szanine le « Théâtre ancien », montant avec celui-ci « le jeu de Rabin et Marion » et de nombreux « mistères » du Moyen Age au cours des saisons 1907-08 et 1911-12. Il sut d'ailleurs réunir autour de lui les décorateurs qui allaient élbouir le monde occidental en 1911 avec les fameux ballets russes de Serge de Diaghileff, c'est-à-dire Alexandre Benois, Doboujinski, Chervachidzé, Soudeïkine, Rœrich, Bilibine, Chambers et Chtchoutko (4) dont la tendance collective fut une recherche constante de stylisation et de transformation esthétique du réel.

En 1907 le critique dramatique Kugek et sa femme l'actrice Kholmskaïa avaient fondé un théâtre dit le « Miroir courbe » où la comédie burlesque et l'art du grotesque étaient mis à contribution en vue d'une constante parodie satirique, ironique et caricaturale. Evreinoff, qui en fut le principal metteur en scène de 1910 à 1917, développa sous cette forme nouvelle les principes de la « Commedia dell'Arte » et monta entre autres comédies « Vampouka, la fiancée africaine », parodie excentrique de l'opéra et de ses poncifs, sur un livret de Vladimir Ehrenberg et une musique de Volkonski. Son influence sur le Meyerhold de 1913 et sur Forreger est évidente.

En 1914 Taïrov ouvrait à Moscou son « Théâtre de chambre » (Kamerny Théâtre) réplique russe du kammerspiele de Max Reinhart et des tentatives expressionistes de George Fuchs à Munich. Taïrov cherchait à remplacer la « vérité de la vie » par une « vérité théâtrale » où les formes scéniques n'étaient plus abstraites comme chez Meyerhold mais créatrices d'émotions. Il s'agissait pur lui de signifier la vie par les moyens spécifiques du théâtre, de créer un « Tout » organique unifiant décors et acteurs. Il semble que Taïrov, venu après les autres et qui n'a rien créé d'original par lui-même, ait marqué l'aboutissement le plus égal et le plus rationnel des recherches entreprises par ses prédécesseurs, recherches auxquelles il a su donner l'équilibre et le « fini » qui leur manquaient encore. Il fut surtout le plus européen des metteurs en scène russes et ses spectacles montés en France au cours de vastes tournées entreprises entre 1920 et 1923 firent école chez nous (Piteeff, Gaston Baty), bien qu'à travers Jacques Copeau la influence de Stanislavsky ait été enregistrée depuis longtemps (Vieux Colombier, 1911).

Vakhtangov, émule et collaborateur de Stanislavsky, prit la direction du « Premier Studio » après la mort de Soulerjitsky (1916). Il y monta entre autres « Erik XIV », de Stridberg, en 1917, dans des décors et des costumes cubisto-futuristes de Gerorges Annekov, subissant l'influence de Taïrov et de Reinhardt bien plus que celle de son maître et réagissant même contre Lui. Avec « la Princesse Turandot » de Carlo Gozzi, montée en 1922 il unissait dans une mise en scène éblouissante les principes de Gordon Craig et de Max Reinhardt.

---

(4) Bakstqui fut l'un des principaux décorateurs des Ballets-Russes, travaillait alors à l'étranger.

Les tentatives menées par Eisenstein au « Théâtre du Peuple » avec la collaboration de Smychlaïev en 1920-23, tentatives ajoutant à la mise en scène les ressources du cirque, du music-hall et du ballet, n'aboutirent qu'à faire disparaître le théâtre derrière tout ce qu'il voulait accaparer. Sa volonté de créer un théâtre « saisissant la vie dans son cadre authentique » devait fatalement le conduire au cinéma.

Vakhtangov, décédé en mai 1922, fut remplacé par l'acteur Michel Tchékhov qui avait été son principal collaborateur, lui-même assisté de Smychlaïev, Tatarinov et Tchébane. L'influence de Michel Tchékhov fut considérable surtout aux Etats-Unis où il se exila quelques années plus tard. Elle orienta les recherches d'avant-garde du « Mercury Théâtre » (Mamoulian, Orson Welles) et les nouvelles écoles d'interpretation notamment « l'Actor's studio » de Lee Strasberg et Elia Kazan (5).

Actuellement, Nicolaï Okhlopkov, disciple à la fois d'Eisenstein et de Tchékhov, poursuit, dans des mises en scène alliant l'originalité au classicisme, la voie ouverte par les grandes écoles théâtrales russes.

Durant toute la période 1900-1920, le plus grand « scénographe » avait été l'anglais Gordon Craig qui travailla quelques années avec Stanislavsky bien que leurs idées fussent très différentes. Théoricien de la décoration théâtrale plutôt que du théâtre comme les précédents, Gordon Craig posa les conditions esthétiques d'un décor « fonctionnel » en accord avec le drame et déterminé par lui. Il réapprit aux metteurs en scène à se servir de l'espace, refusant à la fois le décor réaliste d'Antoine et les faux semblants de la toile peinte pour constuire un décor fait de volumes géométriques se détachant dans l'espace scénique et le constituant. Ce décor permettait aux acteurs de se « situer » relativement à lui et de créer, par l'ensemble des relations personnages-décors, un univers dramatique particulier, une « tension » significative mobilisant les valeurs architectoniques de la mise en scène.

La structure théorique, infiniment variable, supposait toutes les combinaisons et pouvait s'adapter à toutes les pièces du répertoire. Le « Tout » tant cherché, unifiant le drame, le décor et les acteurs, se trouvait ainsi réalisé dans un espace utilisant les volumes et non plus dans un espace dépourvu de profondeur comme c'était l'usage (où les surfaces planes du décor, même si elles s'étageaient sur des plans différents, contrastaient toujours avec les personnages qu'elles semblaient refouler dans un autre monde). Le seul inconvénient était que le principe de ces mises en scène n'était applicable qu'au théâtre spectaculaire ou à la tragédie. Skakespeare, Racine, Corneille étaient à l'aise dans ces architectures symboliques, mais tout théâtre intime y devenait impraticable. Max Reinhardt cependant allait en faire un usage à peu près constant au « Deutsches Theater » et au « Grosses Schauspielhaus ».

Depuis 1904, celui-ci avait entrepris en Allemagne une réforme assez différente de celle d'Antoine, de Stanislavsky et de Meyerhold. Comme

---

(5) On ne saurait oublier non plus l'influence déterminante à cet égard de Richard Boleslavsky et Maria Ouspenskaya, disciples de Stanislavsky.

il est sous sa direction générale une quantité de théâtres divers, chacun d'eux étant conduit par un ou plusieurs metteurs en scène qui orientaient leurs recherches dans des voies personnelles, on ne peut pas dire qu'il eut une esthétique définie contrariée ou modifiée par ses disciples. D'une façon ou d'une autre tous se référaient à un même principe essentiel qui visait à la « spatialisation du drame », à la signification de celui-ci au moyen du décor et de la mise en scène.

Cette « spatialisation » fut obtenue par des moyens très divers que l'on peut grouper selon trois esthétiques fondamentales: le « Deutsches Theater », à Berlin, où Max Reinhardt montait des spectacles établis selon les principes de Gordon Craig. Le Kammerspieles où l'on mettait en scène des drames intimes — particulièrement Ibsen et Strindberg — et qui furent crées vers 1906 à Berlin, Munich, Vienne, Stuttgart, Dresde, Leipzig, etc. Enfin l'expressionisme qui se développa tout particulièrement à Munich et dans quelques théâtres d'essai.

On voit tout de suite que les trois grands courants suivis par le cinéma germanique vers 1918 ne furent que la transposition filmique des esthétiques de base développées par Reinhardt et ses collaborateurs. On peut dire que presque la totalité des films historiques allemands de la période 18-24 sont sortis du « Deutsches Theater ».

Reinhardt ayant balayé tous les poncifs du théâtre conventionnel, l'emphase du type Sarah Bernhardt et Mounet Sully, l'artifice de la toile peinte et des décors plans, le bric-à-brac naturaliste et les boursouflures du réalisme, s'ingénia à remplacer le faux « vérisme » d'un théâtre qui lui paraissait caduc par la stylisation des formes et par la magie des éclairages. Les jeux de lumières et de couleurs détachant les volumes ou créant un décor mouvant au sein du décor même, firent leur apparition à la scène. On y utilisait largement l'espace, laissant de côté les détail inutiles pour esquisser un univers faisant appel à l'imagination du spectateur. « Le théâtre devenait un vaste espace où tout était possible, dit Lotte Eisner, où tout était mouvement, où toute une vie naissait en métamorphoses continuelles... Quelque part dans une plaine qui n'était qu'un tapis de feutre vert, des bosquets semblaient enracinés, des troncs d'arbres bordaient la scène, s'élevant vers d'invisibles frondaisons. Partout l'œil suivait des amorces d'escaliers ou des corridors pleins d'ombres qui qui ne menaient nulle part, mais qui semblaient faire partie de jardins éblouissants ou d'imposants palais ». Les escaliers, éléments essentiels des structures architecturales de Gordon Craig — et qui permettaient une « symbolique de l'espace » — furent fréquemment utilisés dans les mises en scène de Skakespeare et du théâtre symbolico-mystique de Gerhardt Hauptman ou Maeterlinck. On devait les retrouver plus tard au cinéma dans les mises en scène monumentales de Fritz Lang. A cet égard, la mise en scène du « Miracle » de Gerhardt Hauptman, faite en 1912 au « Deutsches Theater », fut un des grands de l'art théâtral du début du siècle.

Avec Reinhardt, le costume prit, lui aussi, une importance considérable comme « faisant partie du décor et s'associant à lui ». Les costumes simplifiant et schématisant les lignes complexes du modèle historique,

composaient une symphonie de formes et de couleurs. Enfin le comportement de l'acteur ne fut pas moins important. L'acteur ne « jouait » pas comme il était d'usage mais il ne se comportait pas non plus comme dans la vie réelle et ne cherchait pas à « vivre » son rôle à l'instar des comédiens de Stanislavsky. Il « composait » son personnage, à la fois par son attitude corporelle par ses gestes calculés et méthodiques, par le dédit du discours ou l'intonation de la voix, bref, par un comportement stylisé qui visait à « exprimer » bien plutôt qu'à le faire vivre. Le jeu était une sorte d'emphase « rentrée », mise en sourdine. Cette manière allait du reste déteindre sur tous les films allemands. Avec bonheur sur les films expressionistes avec lesquels elle s'accordait mais assez fâcheusement sur les autres. Au théâtre du moins cette stylisation était en accors total avec celle du décor et des costumes et nul mieux que Reinhardt n'a su, dans ses mises en scène du « Deutsches Theater », mettre en valeur le « Théâtre spécifique » de Gordon Craig (6).

* * *

Ici, je dois ouvrir une parenthèse. De tout ce qui précède on voit que, d'une façon générale, le grand effort de rénovation théâtrale fut porté vers la simplification du décor et, d'autre part, vers la « spatialisation du drame ». Or dans un chapitre précédent, j'ai dit que l'espace au théâtre n'était qu'un cadre, un réceptacle.

La chose pourrait sembler contradictoire et il est temps, peut-être, de faire la mise à point nécessaire. Je n'ai jamais voulu dire que, dans la mise en scène théâtrale, l'espace n'avait mission ni pouvoir d'exprimer, ce qui serait un nonsens, mais qu'il n'était pas « phénomalement » attaché à son « contenu », dut-il ajouter à celui-ci quelque signification évidente. Au théâtre le drame est « amené », introduit dans un cadre préparé pour le recevoir tandis qu'au cinéma c'est l'espace réel, disponible comme la vie elle-même, qui est constitutif de ce drame.

La mise en scène théâtrale n'est, comme le terme lui-même l'indique et le précise, rien de plus que la mise « en spectacle » d'une œuvre dramatique. Selon qu'il s'agit du théâtre classique, du théâtre élizabéthain, de la « Commedia dell'Arte », du « No » ou du « Kabuki », il va sans dire que cette mise en scène peut jouer un rôle plus ou moins important. Mais, quelle que soit cette importance, son rôle n'est jamais que secondaire. Elle a charge de mettre en valeur des qualités expressives qui sont et demeurent essentiellement « verbales ». Elle « ajoute » au drame mais ne le crée ni le constitue.

Il se peut, par exemple, que le monologue d'« Hamlet » prenne une signification plus ample, un sens plus profond, non seulement par

(6) Nous ne saurions passer sous silence les efforts tentés en France avant Copeau par Jacques Rouché qui monta des spectacles inspirés de Gordon Craig, ni la venue du décorateur russe Michel Egorov auteur des décors de « l'Oiseau bleu » monté chez Stanislavsky. Non plus que le « Théâtre d'art » de Paul Fort et l'« Œuvre de Lugné Pœ » qui réagirent vigoureusement contre le naturalisme d'Antoine mais dont les efforts visaient la dramaturgie bien plutôt que la scénographie.

le jeu de l'acteur dont la convinction est capitale, mais par son comportement physique. Le fait qu'il soit assis ou débout, qu'il marche ou qu'il se tienne immobile, qu'il soit mis en relation avec le monde qui l'entoure d'une façon plus ou moins catégorique est loin d'être négligeable. Il n'est pas moins vrai que ce monologue soit dit côté cour ou côté jardin, de dos, de face ou de profil ne lui fait point trouver son sens ailleurs que dans les mots.

La mise en scène organise et structure l'espace du drame; elle regit les mouvements qu'il contient, mais cet espace qui authetifie l'action n'est, je le répète, qu'un « contenant ».

Lorsque, dans une mise en scène théâtrale, on isole l'un des personnages du drame en le tenant sous le faisceau d'un projecteur alors que le reste de la scène est maintenu dans l'obscurité, on ne considère sans doute qu'un « fragment » d'espace mais l'effet est tout autre que celui d'un premier plan. D'abord parce que la distance de l'acteur au spectateur reste la même. Ensuite parce que tout se passe comme si des cadres mobiles nous faisaient voir tantôt un fragment quelconque de celui-ci. Mais ce sont les cadres qui sont distincts: l'espace reste le même.

Au cinéma, au contraire, c'est le cadre qui reste immuable. Et c'est l'espace qui, chaque fois, modifie ses rapports dimensionnels « par rapport à lui »; qui, donc, se transforme. Il y a au cinéma autant d'espaces que de cadrages, c'es-à-dire que de plans. Chaque image est un espace « nouveau » — ou rapporté selon des dimensions nouvelles — alors qu'au théâtre c'est toujours le même espace qui est en cause quelle que soit la façon dont on le considère.

Si les positions supposées d'un acteur donnent à ses actes, à ses paroles un sens différent, si la spatialisation devient plus signifiante que le verbe, alors il ne s'agit plus de théâtre mais d'une expression filmique partiellement réalisée sur un plateau. Car la réalisation d'un film, improprement appelée « mise en scène », ne consiste pas à situer une action, des personnages et un texte dans un espace adéquat mais à « construire » cette action en même temps qu'a l'exprimer; à organiser une suite de relations spatio-temporelles dont la mouvante géométrie, à la fois descriptive et analytique constitue et signifie le drame représenté. On ne saurait trop le répéter: les images sont pour le film ce que sont les phrases pour le roman et point du tout ce qu'est la scène pour l'œuvre théâtrale.

* * *

L'expressionisme fut la conséquence extrême des théories de George Fuchs. Fondateur du « Théâtre artistique » de Munich en 1913, critique et théoricien, George Fuchs professait un retour à la théâtralité pure. Son « Théâtre integral » envisageait, dramatiquement, le respect des trois unités classiques et, sur la scène, le respect du cadre strict. Les « grandes machines » symboliques de Gordon Craig ne pouvant servir qu'aux mises en scène produites sur de vastes plateaux, il convenait bien

moins, selon lui, de structurer l'espace que de « signifier »; bien moins d'organiser une symbolique que de la « figurer » (7).

Sile décor devait contribuer à l'expression, ce devait être par les voies de la peinture et non par quelque architecture encombrante. Toutefois, bien loin de fabriquer un trompe-l'œil faussement réaliste, il s'agissait de crées le « climat expressif » du drame en accentuant intentionellement les formes les plus apres à le signifier. Et ce, en suivant les voies de la peinture expressioniste.

Mais d'abord, en raison de ses ambitions symboliques et métaphysiques, l'expressionisme fut un mouvement littéraire.

Carl Sternheim, Hasenclever, Trakl, Stephan George, représentent cette tendance qui fut illustrée au théâtre par Reinhardt Sorge et Georg Kaiser. Le « Théâtre intégral » exigeant non seulement le retour aux trois unités mais que les causes du drame, son développement et son dénouement soient totalement intégrés dans cette unité spatio-temporelle, la plupart des pièces ont une action ramassée, brutale, relevant — pourrait-on dire — du Grand Guignol métaphysique et la « Umwelt » (le mond qui entoure l'action et la situe) y prend une signification symbolique.

Cette signification, la peinture expressioniste pouvait, mieux que toute autre, la traduire, l'exprimer. Le premier décorateur qui témoigna de cette tendance fut — justement — le peintre expressioniste Kokoschka qui travailla chez Reinhardt de 1907 à 1912. Le décorateur et théoricien suisse Adolphe Appia, le critique Fritz Erler contribuèrent à la réussite du mouvement et, bientôt, Frederic Hollaender à Berlin, Von Gerlach à Vienne, Leopold Jessner à Munich montèrent des pièces qui furent à l'origine du théâtre expressioniste, savoir, en 1911: « Die Hose », de Carl Sternheim, « Offiziere » de Fritz Von Unruth, « Zarathustra », de Reinhardt Sorge. Suivirent « Der Sohn », de Werner Hasenclever, en 1914, et « Antigone », du même, en 1917. Mais la première manifestation éclatante du mouvement fut la représentation à Berlin de la pièce de Max Reinhardt Sorge, « Der Bettler » (le Mendiant), le 23 décembre 1917, dans une mise en scène de Frederic Hollaender. De nombreuses autres pièces suivirent, parmi lesquelles « Die Koralle », de Georg Kaiser (17 janvier 1918), « Die Seeschlacht », de Rudolph Goering (3 mars 1918), « Ein Geschlecht », de Fritz Von Unruth (22 décembre 1918) « Brand im Oper », de Georg Kaiser (1919), etc.

Les plus célèbres metteurs en scène furent Frederic Hollaender, Leopold Jessner, Berthold Viertel, Rudolph Weichert; et les décorateurs, Adolphe Appia, Karl Heinz Martin, Cesar Klein, Herman Warm, Hans Pœlzig, Walter Röhrig et Paul Leni.

Le cinéma suivit. Mais, à vrai dire, sur le plan de la décoration et

(7) Un disciple américain de Gordon Craig, Norman Bel Geddess, s'illustra par de vastes mises en scène utilisant des plateaux tournants et des décors mobiles mais, exagérant dans ce sens, oubliant tout à fait la « symbolique des formes », il en arriva à n'être plus que le Cecil de Mille du théâtre.

de l'expression formelle, les sujets se rattachant au néo-romantisme allemand bien davantage qu'au symbolisme métaphysique de Trakl ou Hasenclever. Friederich Wilhelm Murnau (qui avait tenu le rôle du Chevalier dans diverse représentations du « Miracle » et Fritz Lang (architecte qui avait conçu les décors de plusieurs films de Joe May) furent les premiers metteurs en scène à s'engager dans cette voie avec les décorateurs Walter Röhrig, Hans Pœlzig et Herman Warm, lequel avait convaincu Pommer de faire des films de ce genre.

Utilisant comme au théâtre des décors de toile peinte, à la fois par recherche et par raison d'économie, ils réalisèrent des films dont le plus célèbre fut « le Cabinet du docteur Caligari ». Dirigé par Robert Wiene, ce film, dont les auteurs Hans Janowitz et Carl Mayer voulaient faire une œuvre « réaliste », fut conduit dans les détours expressionnistes par Herman Warm et ses amis. Selon Siegfried Kracauer, Carl Mayer et Janowitz auraient eu l'intention de démasquer, en la personne du Dr. Caligari, directeur d'un asile de aliénés, l'absurdité d'une autorité asociale. L'histoire devint celle qu'un fou raconte à une folle et Caligari un médecin de foire faisant accomplir des meurtres profitables par César, son médium.

Ici, les décors ne stylisent plus. Ils créent un univers discordant qui accuse le déséquilibre mental du héros: les rues contrefaites, les faisons de travers, les ombres et les lumières, qui s'opposent, en de violentes taches blanches et noires peintes à même le décor, participent de la ligne brisée, déterminant ainsi une rupture continuelle. Mais l'expression ne se contente pas d'être simplement picturale. Elle devient une véritable symbolique mettant à profit les répons instinctifs que suggèrent les verticales, les diagonales et autres éléments linéaires.

César, symbole de l'agressivité inconsciente, est associé à des figures triangulaires. Interprété par Conrad Veidt, large d'épaules, mince de hanches, moulé dans un collant noir, son corps même dessine un triangle. Les yeux, profondément maquillés sous les arcades sourcilières, composent des triangles blancs inscrits dans des triangles noirs. La dague dont il est armé constitue un triangle blanc qui se détache sur le triangle noir du justaucorps. Lorsque César, dans son sommeil hypnotique, va pour tuer la fille du bourgmestre, il pénètre dans sa chambre en brisant le vitre d'une porte-fenêtre et la brisure affecte une forme triangulaire, etc.

De son côté, la jeune fille est associée à des verticales ou à des courbes graciles.

La chambre, spacieuse, presque vide, où elle repose, donne sur le jardin par de portes-fenêtres dont les chambranles forment des parallèles élancées vers le ciel. Derrière son lit, un baldaquin compose des arceaux d'ou retombent, alanguis, de longs voiles blancs et lorsque César, dans un sursaut de lucidité, s'empare de la jeune vierge au lieu de la tuer, sa longue chemise et les voiles qu'il entraîne suggèrent, en retombant sur le sol, l'idée d'un désastre comme du viol de Lucrèce...

On voit quels sont les buts de l'expressionisme: traduire symboli-

quement, par les lignes, les formes ou les volumes, la mentalité des personnages, leur état d'âme, leur « intentionnalité » aussi, de telle façon que le décor apparaisse comme la traduction plastique de leur drame. Bien loin d'être primaire, cette symbolique, qui se défend d'être jamais explicite, qui demeure constamment sous-jacente, éveillé dans l'inconscient des résonances psychiques fondamentales qui « orientent » l'esprit du spectateur vers l'idée qu'on entend lui suggérer.

Mais cette première forme d'expressionisme, baptisée non sans raison « Caligarisme », devait aboutir à une impasse. Comme un tel excès ne justifiait que la démence et comme il était impossible de s'en tenir à des histoires de fous, on peut dire que, sauf « Caligari », la plupart des films de ce genre furent des erreurs monumentales. Envisagée uniquement sous l'angle du Caligarisme cette esthétique se solde par un échec. Mais l'expressionisme, qui entend signifier par ce que les Allemands appellent la « weltanschauung » (8) le drame latent des personnages et d'un milieu, suppose plusieurs aspects qui n'ont de similaire que d'être fondés sur la mobilisation des qualités plastiques de l'image animée.

Conscients des insuffisances d'une esthétique théâtrale appliquée au cinéma, Fritz Lang et Murnau envisagèrent le problème d'une autre façon mais, entre-temps, le cinéma étranger avait proposé des solutions qui ne furent pas sans influences les cinéastes fermaniques.

A la suite du « futurisme » de Marinetti, le metteur en scène A.G. Bragaglia avait tourné en Italie un film intitulé « Perfido incanto » qui, tout en préludant assez maladroitement au Caligarisme par ses décors plus excentriques que stylisés, raillait insidieusement le cinéma péninsulaire (1916). En dehors de ses « monuments » de carton celui-ci, en effet, s'était orienté vers la production d'aventures romanesques menées par des héroïnes emphatiques, passionnées et sensuelles. La névrose « d'annunziesque » y éclatait en des exaltations débordantes et mélodramatiques. Ce ne furent bientôt plus que divans, coussins et sofas où, parmi les fleurs et la volupté, se roulaient des cavales énamourées, alanguies et perverses. Avec adultères de salon, attitudes grandiloquentes de vierges outragées, échevelées, dépoitraillées et vengeresses, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lyda Borelli, répondaient, sur le mode passionné et déclamatoire, à la névrose cérébrale et glacée de la nordique Asta Nielsen. Néanmoins, en vue d'obtenir le climat nécessaire, les réalisateurs travaillaient la lumière, composaient des éclairages évanescents, des pénombres savantes qui enrichirent sinon leurs films, du moins les qualités expressives de leurs images.

En Russie, tandis que Hansen et les réalisateurs groupés sous le titre collectif de « l'objectif courbe » transposaient le burlesque expressioniste du « miroir courbe » dont les films comiques de Zozlov furent

(8) Comme la Umwelt, la Weltanschauung peut se traduire à peu près par « l'état du monde qui entoure le drame et le contient », mais en donnant à cet « état » un sens relativement métaphysique; en considérant moins les choses que leur « essence », leur « signification éternelle » plutôt que leur apparence.

l'aboutissement, Meyerhold, appliquant au cinéma ses principes de stylisation dramatique et plastique, réalisait, en insistant sur le caractère pictural du film, une œuvre « d'un luxe décadant et d'une subtile horreur », « le Portrait de Dorian Gray » (1915). Il voulait, disait-il, « obtenir un rythme spécique dans les gestes qui corresponde aux lois générales du rythme en utilisant le mieux possible les effets de lumière propres au cinéma ». Geo Bauer cependant, qui fut avec Jacob Protozanof le plus intéressant des réalisateurs de l'époque pré-révolutionnaire, obtint des effets plus intenses.

Tandis que Protozanof, disciple de Stanislavsky, mettait en images les tragédies d'un monde décadant où la cruauté et l'horreur s'exaspéraient dans une sorte de satanisme mystique (« le Journal d'un fou, la Danse macabre, le Rictus de Satan, etc. 1916-17), Bauer, ancien décorateur de théâtre, tournait des tragédies de boudoir où le goût morbide de la douleur se tempérait d'une sensualité raffinée. Sur le plan esthétique ses recherches furent parmi les plus avancées en Europe. On ne saurait le considérer comme un précurseur de Lang ou de Murnau mais, parmi les esthètes, il fut le premier à ne point faire appel aux stylisations décoratives relevant de la peinture comme c'était le cas en Allemagne.

Tous ses efforts furent orientés vers la mise en place des éléments réels. Le drame n'était que le prétexte d'une plastique qui exaltait la sensualité névrosée du contenu. Le raffinement maladif qu'il mettait dans la composition des décors, dans la direction des acteurs, relevait d'un symbolisme décadent qui le rapprochait du gongorisme italianisant de d'Annunzio. Ses images étaient surchargées de symboles ésoteriques plutôt que simplifiées par une stylisation quelconque (« La vie dans la mort », « Beauté lunaire », etc. avec Ivan Mosjoukine et Vera Kholodnaja, qui fut la grande « diva » du cinéma russe). Dans « Beauté lunaire » (1916), il exprimait le « désaccord tragique d'un peintre avec la réalité qui l'entoure », accentuant la valeur interprétative des images au moyen de tous les procédés optiques et photographiques connus.

* * *

A côté de ces recherches qui montrent combien l'esthétique de l'image considérée comme une « fin en soi » était inhérente à l'époque, c'est dans les films suédois qu'il faut chercher la source du renouvellement de l'expressionisme et de son intégration dans les normes spécifiques du film. Poursuivant les tendances les plus saines du cinéma danois, Sjöström et Stiller firent ressentir pour la première fois dans le cinéma européen les qualités vivifiantes de la Nature.

Apportant avec les grands thèmes légendaires de leurs Sagas le sens du paysage, ils balayèrent au souffle large du vent nordique les miasmes de ces névroses alambiquées, de ces pamoisons d'alcoves. Faisant du paysage le personnage principal du drame ou cherchant dans la nature même l'expression symbolique de leurs tragédies, ils composèrent des images moins expressionistes qu'expressives mais singulière-

ment expressives. Avec eux l'Espace — le sens de l'Espace — reprenait ses droits. Hormis des drames simples, quotidiens, tout imprégnés de poésie et n'ayant pour cadre que la nature (*les Proscrits, Dans les remous,* etc.), deux films surtout peuvent être considérés comme les préludes du nouvel expressionisme allemand: *Le Trésor d'Arne,* de Mauritz Stiller et *l'Epreuve du feu,* de Victor Sjöström. Dans *Le Trésor d'Arne* (1919), où le paysage avait encore la meilleure part, le décor, qui s'alliait magistralement à celui-ci, devenait autant que lui personnage du drame. La composition plastique, dépassant toute convention théâtrale, soumise aux exigences de l'action, à l'authenticité poétique du récit, transfigurait le lyrisme propre de la légende en des images inoubliables, telles la fuite à travers les glaces, la mort d'Elsalil et le cortège final qui annoncent l'art puissant de Fritz Lang, voire celui d'Eisenstein (« Ivan le Terrible ») sans toutefois jamais enserrer le drame dans une finalité esthétique préconçue.

Dans « l'Epreuve du feu » (1921), légende ayant pour thème la pureté des intentions devant le crime involontaire. Sjöström tenta de traduire par des compositions picturales un climat out impregné de sorcellerie et de croyances superstitieuses.

Pour être juste devant l'Histoire il faudrait ajouter « la Charrette fantôme » (1920), où le rêve, la mort, l'hallucination, la confession publique, se confondaient en un mélange de réalisme sordide et de spiritualisme ingénu. Ce film, qui avait la naïveté désarmante d'un sermon salutiste, est difficilement supportable aujourd'hui (contrairement aux deux autres) mais la partie légendaire, le rêve de l'ivrogne que le charretier de la mort vient chercher la nuit de la St-Sylvestre, demeure émouvante par son caractère lyrique et fantastique, Sjöström ayant utilisé la surimpression à des fins poétiques avec une maîtrise jamais atteinte jusque là.

Suivant l'exemple nordique, les Allemands firent appel à un monde imaginaire moins abstrait que la folie ou l'hallucination, trouvant dans un art qui ne fut pas moins « visionnaire » une expression plus adéquate aux conditions « spatiales » du cinéma. L'évocation d'un irréel ayant l'apparence de la réalité vivante permettait en effet de styliser, de transposer sans déformer. Elle permettait surtout de jouer avec les volumes et plus seulement avec les surfaces ou les lignes d'un décor de toile peinte, L'architecture remplaçait la peinture comme condition formelle de l'expressionisme.

* * *

Une fois encore, en tournant en 1920 une nouvelle version du *Golem* dans des décors extraordinaires de Hans Pœlzig (décorateur du « Grosses Schauspielhaus » de Reinhardt) Galeen et Wegener montrèrent la voie tout en délaissant la magie blanche des Scandinaves pour retrouver dans ce conte fantastique la magie noire chère à la âme faustienne, le Walhall germanique ténébreux et dense où règnent des héros insociables et des dieux hostiles.

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer

Dans *Golem*, note Lotte Eisner, « la forme originale des bâtiments gothiques transparaît dans ces maisons aux pignons raides très hauts et très étroits, couverts de chaume.

Leurs contours anguleux, obliques, leur densité chancelante, leurs marches usées, creuses, ne semblent que l'incarnation, ma foi, pas trop irréelle d'un Ghetto malsain et surpeuplé, où l'on vit dans une angoisse sans fin. Les pignons étroits s'assortissent en quelque sorte aux chapeaux pointus des juifs, à leur barbe de bouc entraînée par le vent, aux voltigements surexcités de leurs mains, à leurs bras levés se cramponnant à un espace vide et pourtant si restreint, à cette inquietude bigarrée des Orientaux. Cette foule plongée dans la terreur ou dans la joie excessive rappelle par moments les contours flamboyants, le mouvement déchiqueté d'un tableau du Greco... » (« L'Ecran démoniaque »).

Cet aspect insolite du monde et des choses accusé par le jeu des lumières, par ses décors qui, tout comme le Golem lui-même, semblent pétris dans la glaise, va se retrouver désormais dans tous les films allemands de cette période. Aussi bien, au rôle du décorateur qui demeurait primordial, vint s'ajouter celui de l'opérateur. Il n'était plus question d'éclairer un décor mais d'exprimer, de signifier par des accords d'ombres et de lumières, par des clairs-obscurs étranges. Les opérateurs allemands furent de très loin les maîtres en cet art. Qu'il nous suffise de citer les plus grands, Karl Freund, Carl Hoffmann, Fritz Arno Wagner, Eugen Schüftan, Theodor Sparkhul, sans oublier leur prédécesseur immédiat, le suédois John Julius Jaenzon. Toute la technique moderne de la prise de vues est née de leurs recherches?

Avec *Nosferatu, une symphonie de l'horreur,* tourné par F.W. Murnau d'après un scénario de Henrick Galeen (1921-1922), les extérieurs réels reprennent leur droit. Mais, si le réalisateur tourne dans de petites villes médiévales, sur les bords du Rhin ou près de la Baltique, ce n'est que pour retrouver dans les façades étranges ou les landes mornes le sens du bizarre, l'aspect sinistre des choses un univers de solitude et de désolation; pour animer le monde inorganique, dissoudre les corps dans les ténèbres; pour exprimer enfin le surnaturel au moyen de la nature elle-même (9).

Ce n'est plus le fantastique d'un milieu étrange, le dédoublement du « moi », le poids des ombres; ce n'est plus Hoffmann ou Chamisso, mais Hölderlin, Novalis ou Jean Paul; c'est la nuit de l'âme, l'angoisse métaphysique dans sa puissante horreur...

Avec *Les trois Lumières*, de Fritz Lang (1921), c'est un expressionisme plus décoratif, obtenu non plus par une impression allant du physique au métaphysique comme dans « Nosferatu », mais par la symbolique des formes. Dans le jeu singulier des ombres et des lumiè-

---

(9) Avec, ici et là, l'emploi de quelques sous titres d'un lyrisme puissamment évocateur: « Dès qu'il eut franchi le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre », etc. On songe à ces phrases-clefs, telles que: « Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat » (dans le *Parfum de la dame en noir,* de Gaston Leroux), qui rêver Apollinaire et bien d'autres depuis...

res, dans l'aspect tranchant des volumes, on retrouve la signification un peu ésotérique dont nous avons fait état à propos de « Caligari ». La hantise de la morte, la quête désespérée d'un destin échappant à la fatalité, le poids à la fois rassurant et inéluctable de celle-ci, se traduisent par des formes qui reflètent ou déterminent le sentiment voulu. Chez Fritz Lang, architecte de formation, plus que chez tout autre, les formes architectoniques et la lumière sont traitées comme « éléments de formation de l'espace », selon le terme de Rudolf Kurtz. Aussi bien retrouve-t-on chez lui les grandes structures monumentales, les volumes imposants, les escaliers surtout, si chers à Reinhardt et à Gordon Craig (décors de Herman Warm, Robert Herlth et Walter Röhrig). Les choses — merveilleuses ou fantastiques — ne sont plus, comme chez Murnau, le « symbole d'elles-mêmes »; elles sont détournées au profit d'une signification trascendante. Ainsi le grand escalier ouvert dans le mur immense que la mort a fait édifier autour de son domaine et qui s'inscrit dans une ogive très étroite et très haute rappellant la forme d'un cierge.

Les premières marches se perdent dans la pénombre tandis que celles d'en haut sont éblouies de lumière; laquelle lumière s'identifie à la flamme des cierges qui constituent le leitmotiv du film, chacun d'eux étant la représentation symbolique d'un être vivant dont la mort vient éteindre la flamme à l'heure fixée par le Destin. Et lorsque la mort montant vers la lumière entraîne la jeune femme avec elle, sa silhouette, en haut des marches, dessine comme la mèche de la flamme supposée, etc.

Mais c'est dans *Les Nibelungen*, tournés en 1923-24 et comprenant deux films: *La Mort de Siegfried* et la *Vengeance de Kriemhilde*, que Fritz Lanz atteint à la plus haute signification de son art (décors de Otto Hunte, Kettelhut et Vollbrecht). Insistant sur l'ordonnance et l'harmonie de vastes architectures dont les volumes nets structurent l'espace en de larges plans séparés par des arêtes vives (le château de Worms, la cathédrale, les escaliers monumentaux, etc.), Lang s'exprime essentiellement par l'équilibre plastique: un équilibre parfait, statique, dû à la symétrie rigoureuse des formes, dans la première partie; instable, dynamique, dû à une asymétrie non moins rigoureuse, dans la seconde. Chaque image est composée de telle sorte que le drame est traduit symboliquement par les structures du décor comme si celui-ci en était le reflet cristallisé, démesurément agrandi. Et le décor, à son tour, semble dominer la tragédie qu'il contient comme si cette tragédie n'était que la projection spirituelle de son architecture; l'ensemble compose un tout singulièrement homogène, décor et tragédie formant en quelque sorte l'âme et le corps d'une même unité organique. Les personnages eux-mêmes (dont les costumes stylisés sont dus à Gerd Gudérian) sont considérés comme des formes plastiques en mouvement. Leur disposition plus ou moins symétrique, le jeu de leurs formes blanches ou noires, proches ou lointaines, dominantes ou dominées signifient à mesure tout le drame en des images dont l'ordonnance grandiose crée un art austère, quasi liturgique.

« Au cours de la scène ou les deux reines s'affrontent, l'escalier immense de la cathédrale de Worms est traité comme une force humaine et devient un personnage tenant en son pouvoir Kriemhilde, petite tache blanche dominée par le triangle noir de la forme de Brunehilde ». (L. Eisner) Dans la scène tragique qui oppose Hagen à Kriemhilde, celle-ci revêtue de sa grande houppelande blanche, celui-là casqué, bardé de fer, tous deux dresés face à face de chaque côté de la porte monumentale de Worms, sont réunis symboliquement par l'arc trilobé du portail. Dans la chapelle où Kriemhilde, entourée de ses dames d'autour engoncées dans les plis de leurs lourdes capes, veille le sépulcre de Siegfried, les voûtes sombres paraissent continuer la courbe des pleureuses inclinées sur le tombeau. Et la nature artificiellement composée devient plus « réelle » que la réalité elle-même: la forêt où les brumes flottantes s'étagent entre des troncs volumineux tandis que Siegfried avance sur son cheval blanc parmi les rayons difractés, la clairière avec la source émaillée de fleurs et bordée de bouleaux atteignent à une réalité « essentielle », à la « signification éternelle » des choses. Dans *la Chronique de Grieshuus* pourtant, tournée par Von Gerlach en 1924 d'après une nouvelle de Théodore Storm, on retrouve le paysage naturel compris comme « le corps idéalisé d'une certaine forme d'esprit ». Malgré son atmosphère foncièrement germanique (on songe à Jean Paul, à La Motte Fouqué), ce fut sans doute le plus scandinave des films allemands avec son chant d'amour fratricide mugissant à travers les arbres déracinés par le vent, secouant les corridors éventrés des vieux burgs et venat mourir sur la lande morne, terrible, lancinant comme un « lied » expiatoire.

Enfin avec *Faust* (1925), Murnau, qui fut sans doute avec Einsenstein le plus grand cinéaste que le cinéma ait connu, trouva l'expression ultime du surnaturel dans une réalité recomposée en studio. L'expressionisme atténué des décors (de Walter Röhrig et Robert Herlth), situé entre l'architecture authentique de *Nosferatu* et la forte stylisation du *Golem*, compose l'univers étrange de ce film, guère plus étrange pourtant que les petites villes tortueuses du Moyen Age. Les maisons de bois serrées les unes contre les autres, flanquées de ruelles étroites ou perchées sur des escaliers étranglés, enferment un espace replié autour de la petite place où s'élève la cathédrale. Mais, plus peut-être que le décor, ce sont ici les lumières et les ombres, les éclairages adoucis qui créent la « stimmung », l'atmosphère vibrante qui unit les âmes et les choses dans une sorte d'accord mystique et ténébreux. Ce sont les clairs-obscurs de Rembrandt ou la dureté de Mantégna dans les scènes tragiques, la fluidité transparente et le « sfumato » du Vinci dans les scènes d'amour ou de séduction. Les scènes du début (la peste s'abattant sur la petite ville) et celles du jardin de Marguerite composent les plus belles images jamais vues au cinéma, images dont on ne saurait trouver d'équivalent que dans l'*Ivan* d'Eisenstein. Etablissant la signification majeure elles s'accordent cependant, pour la première fois peut-être dans un film expressioniste, à un rythme puissant grâce auquel elles prennent une résonance inquiétante. Aucun film n'a atteint à

ce point au « sens métaphysique » par la mise en œuvre de ses simples ressources plastiques; et bien davantage ici que dans la symbolique du drame un peu ramené à son argument premier.

« Au début, remarque Lotte Eisner, tout ne semble que le prélude du désastre qui va s'abattre sur la ville. Soudain, la panique est déclenchée la peste balaie tout ce monde, la tempête renverse les échafaudages, déchire les tentes minables. Dans le champ visuel gît, de biais, et parallèlement à un lambeau de toile gonflée dans un ultime effort, le cadavre recroquillé du jongleur. L'extrême élaboration de cette composition ne pèse pas dans la scène de la jeune morte dans *Torgus* par exemple, tant le rythme particulier de Murnau domine le film. Et ceci devient plus sensible encore dans le passage où le moine, en train d'arrêter le flot des bambocheurs avides de leurs ultimes plaisirs, s'écroule. L'arabesque décorative est remplacée par l'incident dont le dynamisme accroît l'intensité de l'action.

« Tout au long du film on retrouve cette plastique subtile et riche qui dérive d'une sorte de fascination du visuel qui est particulière à Murnau: dans la vision des corps des pestiférés, dans celle du masque marmoréen si pathétique de la mère morte, dans celle du moine, dressé et agitant sa croix devant une foule délirante. On ne peut, dans le groupe qui entoure le pilori où Gretchen est attachée, les traits lourds d'un rustre en train de mastiquer lentement, ni les têtes des enfants de chœur, la bouche grande ouverte, innocents, inconscients, semblables aux beaux anges ambigus de Botticelli...

« (...) De l'intérieur d'une église jaillisent des ondes de lumière douce et tendre montant dans les voûtes avec les cantiques, s'échappant par le portail ouvert où elles se condensent en une sorte de mur auquel se heurtent ceux qui sont voués aux ténèbres. Les nauances des éclairages participent au drame: lueur des torches errant et s'entrecroisant dans la ville nocturne, quand la forme agrandie d'un Méphisto redevenu démoniaque se dresse criant au meurtre, ou bien c'est Gretchen parmi les effluves du bûcher se penchant vers Faust que la démence lucide a reconnu ses traits vieillis.

« (...) Le mouvement des images est complété par un essor de contrepoints rythmiques: le cortège clair des enfants gravissant lentement les marches qui mènent à la cathédrale, tenant comme des cierges blancs des lys dans les mains, s'oppose par un effet de montage à la foule des lansquenets hérissés de hampes et de drapeaux s'avançant vers le portail. » (*ibid.*).

La symbolique, chez Murnau, est toujours celle des choses ellesmêmes. Toute picturale qu'elle soit, c'est une simbolique qui s'adresse à l'intelligence et à l'esprit, bien davantage qu'une symbolique des formes suscitants des répons intuitifs comme chez Fritz Lang par exemple.

Malgré l'exceptionnelle beauté de ses décors Faust, en tout cas, marque le point où les opérateurs (ici Karl Freun et Carl Hoffmann) l'emportent sur les architectes auprès du metteur en scène tout puissant. Mais il est aussi le chant du cygne de cet expressionisme symbolique à la fois mystique et légendaire qui ne sera plus guère représenté que par

la nouvelle version de *l'Etudiant de Prague* tournée par Henrick Galeen lui-même en 1926 dans des décors de Herman Warm. Par *Métropolis* également, mais cette fois dans une histoire alliant au goût de la légende celui de la science-fiction, à l'imaginaire pur un réalisme vaguement socialisant. Les masses géometriques de Fritz Lang y symboliseront l'ecrasement quand, hier encore, elles symbolisaient le « Surmoi » et le recherche d'un dépassement trascendental (10).

« La culture faustienne, dit Oswald Spengler, est une culture de volonté... C'est le "Je" qui surgit dans l'architecture gothique; le sommets des tours et les contreforts sont des "Moi" et l'éthique faustienne tout entière une ascension. » (Le Déclin de l'Occident)

Cette ascension, cette quête désespérée de la lumière au sein même des ténèbres, cet élan que symbolisaient les escaliers larges et droits, rigides comme un devoir sacré ou tortueux, étranglés, lourds d'angoisse, le désir de grandeur enfin qui animait ces films proprement faustiens, vont se diluer dans l'étrange besoin de se perdre, de s'abandonner aux appels du gouffre. Le peuple allemand, vaincu, qui retrouvait dans la légende le sens d'une grandeur passée, avoue sa défaite sous l'écrasement d'un Walhall vers lequel il tendait en vain.

Admirablement traduite par tel verset de « Zarathoustra »: « Je suis lumière. Ah, si j'étais nuit! Que ne suis-je ombres et ténèbres! Comme j'étancherais ma soif aux mamelles de la lumière »... cette recherche de l'espoir au plus profond du désespoir devient névrose. Elle devient le besoin de s'enfoncer dans les ténèbres, une névrose qui correspond assez bien à cette autre — catholique — qui consiste à se vautrer dans le vice et le péché pour connaître la « béatifique joie » du pardon et de la rédemption. En exagérant à peine on arriverait facilement à la démence caligaresque, à ce fou qui se donnait des coups de brique sur la tête pour jouir du bien-être qu'il éprouvait lorsqu'il cessait de se meurtrir...

Au cinéma, tandis que l'influence de Carl Mayer l'emporte finalement sur celle de Galeen jusqu'alors prépondérante, on passe graduellement de la légende à un « réalisme théorique » fortement inspiré du Kammerspiele. L'Erdgeist de Wedekind succède au Lucifer faustien...

Avec Carl Mayer en effet qui — sur le plan constructif — fut le plus grand scénariste de son époque (Galeen ayant apporté des idées, un « climat » plutôt que des structures), c'est l'art de Georg Kaiser, de Hasenclever — réaliste par le sujet, symbolique par les intentions, expressioniste par la forme, — qui succède à celui de Schlegel ou d'Eichendorf. C'est aussi la science du découpage qui l'emporte sur celle du clair-obscur.

---

(10) Nous n'oublions certes pas des œuvres remarquables comme « le Cabinet des figures de cire » de Paul Leni (décors de Stern et Leni, 1924), sorte de conte des Mille et une nuits tourné dans d'éblouissants décors expressionistes qui en font une imagerie fantasque et fantastique, non plus que « le Montreur d'ombres » d'Arthur Robinson (décors d'Albin Grau, 1923) mais qui ne sont point des œuvres-clefs comme celles que nous avons citées.

La rue — celle des noctambules, bien sûr — y devient le symbole des tentations troubles, de l'attirance morbide, avec ses carrefours flanqués de réverbères vacillants et de prostituées honteuses, avec ses bouges enfumés, sordides, avec ici, là, partout, tout autour, l'obsession fascinante des objets — les objets perfides, ensorcelés, diaboliques, qui remplacent, en tant que symboles, les formes architectoniques de Lang et de Murnau. Avec l'hypnose des lueurs spectrales et des ombres crépusculaires qui enveloppent les choses de toute part, c'est l'appel de la nuit, c'est l'homme en quête d'autre chose que de lui-même et de son médiocre destin, ne trouvant en fin de compte que la ruine, le meurtre et la désolation. Tels sont les thèmes de prédilection de cet expressionisme « réaliste » dont les premières œuvres significatives furent, peu après Caligari, *L'Escalier de service* (de Leopold Jessner et Paul Leni, d'après Georg Kaiser, 1921), *Le Rail* (de Lupu Pick, d'après Carl Mayer, 1921), *De l'aube à minuit* (de Karl Heinz Martin, d'après Georg Kaiser, 1921), *La Rue* (de Karl Grune, 1923).

Tourné par Lupu Pick en 1923, d'après un scénario de Carl Mayer, *La Nuit de St-Sylvestre* accuse une tendance plus marquée encore vers un naturalisme psychologique qui se veut réaliste, l'est par son sujet, mais s'exprime à travers une structure élaborée, purement expressioniste. D'autant que, dans ce film dont l'action se déroule en l'espace d'une heure, tout ce qui compte c'est ce qui se passe justement « autour du drame ». C'est la vie des fêtards dans le cabaret, au milieu d'une atmosphère lourde de bière et de fumée; c'est aussi le contrepoint persistant qui va chercher dans la Umwelt des images-symboles (la mer houleuse, le ciel ravagé, le cimitière crépusculaire, la lande déserte, etc.). Images qui cherchent à rendre saisissant le côté éternel des choses dont le drame n'est qu'un aspect momentané.

Cherchant à exprimer la psychologie individuelle à travers une manière de symbolisme outrancier, n'exposant que des actions et des réactions élémentaires autour de faits divers conventionnels, présentant des caractères schématiques à l'excès dans des situations paroxystes, Lupu Pick et les cinéastes de cette école ont réalisé des films qui n'ont de réaliste que le nom. Rien ne semble aujourd'hui plus artificiel et plus faux que cette réalité gauchie, faite uniquement pour satisfaire à une symbolique préméditée. L'erreur fut de vouloir styliser le drame et les personnages en poursuivant un réalisme psychologique dont les exigences sont diamétralement opposées.

Cet expressionisme, en effet (appelé souvent « Kammerspiel-film »), n'était possible que dans le réalisme poétique, c'est-à-dire en appliquant à un réel « imaginaire » une symbolique permettant d'atteindre le sens de cette réalité, hors toute intention psychologique ou réaliste immédiatement sensible. Et c'est encore à Murnau qu'il appartenait de le faire.

Sur un scénario de Carl Mayer primitivement destiné à Lupu Pick scénario dont le découpage est un modèle du genre, Murnau a composé l'un des chefs-d'œuvre du cinéma muet. Inséparables, voire même inconcevables l'un sans l'autre, le fond et la forme s'y unissent en un « tout » d'une solidité et d'un équilibre rarement atteints à l'écran. C'est la perfec-

tion du classicisme dans le style expressioniste. On n'y trouve point des sommets comparables à ceux de *Faust* ou de *l'Aurore*; ni l'envoûtane poésie de l'un ni les résonances métaphysique de l'autre.

Mais c'est une œuvre dure, puissante, poursuivant une thématique obstinée, sans faiblesse et sans heurts. Au point de vue de la efficacité d'une forme relative à une intention déterminée, *Le dernier des hommes* (tourné en 1924 dans des décors de Walter Röhrig et Robert Herlth - opérateur Karl Freund) est l'un des films les plus parfaits et les mieux « construits » qui soient.

« Davantage encore ce film s'oppose aux préceptes expressionistes », dit Lotte Eisner. Si l'on s'en rapporte au Caligarisme et au formalisme abstrait, c'est évident. L'expressionisme ici est loin d'être orthodoxe mais, tout comme l'expressionisme « légendaire », l'expressionisme « réaliste » ne relève que du style; nullement du concept.

Semblable en cela à tous les sujets du Kammerspiele, le sujet du *Dernier des hommes* est une « tranche de vie » ramassée dans l'espace et dans le temps. Mais ce n'est plus une tragédie « métaphysique »; c'est un fait banal dont seules les conséquences ont, ou peuvent avoir, des prolongements. Il n'y a rien en effet qui ne soit plausible dans l'histoire de ce portier d'hôtel qui, touché par l'âge, est un beau soir dépouillé de sa livrée puis envoyé aux sous-sols pour y tenir les lavabos. Ce film, qui pouvait être une histoire sordide réduite à des prétextes plus ou moins fabriqués, est devenu, entre les mains de Murnau, une sorte de poème où la réalité « imaginaire » laisse entrevoir une symbolique qui ne trahit jamais la crédibilité des situations (si ce n'est, volontairement, à la fin). La différence, considérable, qui sépara Lupu Pick et Murnau, c'est que le premier construit des symboles qu'il met en images tandis que le second construit des images dont il fait des symboles...

Mais il ne s'agit jamais d'une réalité « quelconque » considérée objectivement. Le « réel » tout entier élaboré, composé, n'est saisi que pour ce qu'il peut avoir de « signifiant ». Rien n'est gratuit. Chaque geste, chaque objet est lourd de signification. Le Grand-Hotel, la place, les rues, les faubourgs sont « représentés » par des décors à peine stylisés mais transposés juste assez pour tirer de chaque chose, de chaque élément « son expression la plus expressive ». Tout en suivant le développement narratif indispensable, l'action condense les faits de façon à ne retenir que ce que ils ont d'essentiel. Il ne sont jamais saisis dans leur production immédiate mais selon un ordre, un arrangement médiateur. Les objets les plus simples, la porte-tambour, les ascenseurs, les miroirs et l'uniforme, bien sûr, tout galonné et chamaré du portier qui commande une cohorte de grooms et préside aux allées et venues de l'hôtel, sont autant de « signes ».

Comme l'on a pu le constater en se référant aux dates, le « réalisme expressioniste » n'a pas exactement succédé à l'expressionisme « légendaire ». Leur dévéloppement fut simultané mais, tandis que celui-ci, exigeant des sujets exceptionnels, devait s'éteindre pour ne réaparaître que vingt ans plus tard dans les œuvres monumentales d'Eisenstein,

l'autre devait, tout en s'assouplissant, féconder une grande partie du cinéma contemporain.

La Rue sans joie, de G.W. Pabst (1925) tenta de populariser l'expressionisme à travers un mélodrame socialisant mais c'est dans *Loulou*, tourné en 1928 d'après *La Boîte de Pandore* de Wedekind, que cet auteur devait exaler l'attirance trouble de la rue.

Dans ce drame « réaliste », dégagé des abstractions symboliques chères à Lupu Pick, le « sens métaphysique » n'est suggéré que par le caractère à la fois candide et démoniaque d'une fille dont l'érotisme est à l'image des séductions ténébreuses de la nuit. Il y a bien du mélodrame dans ce film mais, par la science des éclairages (Fritz Arno Wagner) qui composent avec les décors (d'Andrejeff) une atmosphère lourde de sensualité morbide, par le jeu des angles qui mettent en valeur le caractère des personnages, ce film atteint, notamment dans les scènes finales avec Jack l'éventreur, ombre fantomatique rôdant dans les brumes de Londres, une tension dramatique intense dans un climat poétique inquiétant. Pabst devait retrouver ensuite des qualités analogues, mieux ordonnées peut-être, dans *l'Opéra de quat-sous* tourné deux ans plus tard (avec les mêmes collaborateurs) d'après l'œuvre de Berthold Brecht et Kurt Weil.

De son côté Murnau unissait le climat étrange, la magie visuelle de « Faust » au fantastique quotidien du « Dernier des hommes » dans « l'Aurore », tourné aux Etats-Unis en 1927 et qui demeure l'un des plus beaux films du monde.

* * *

On peut dire que tout l'art de Sternberg (*l'Ange bleu, l'Impératrice rouge*) est sorti de l'expressionisme. Celui encore d'un Orson Welles (*Citizen Kane, Les Ambersons*). Son influence fut considérable sur des réalisateurs aussi différents que John Ford (*Le Mouchard, Le Long voyage*); Frank Borzage (*Ceux de la zone, Comme les grands*); Marcel Carné (*Le jour se lève, Quai des brumes*); David Lean (*Les grandes espérances, Olivier Twist*); Laurence Olivier (*Hamlet*); Mizoguchi (*Les Contes de la lune vague*); Ingmar Bergman (*Le Septième Sceau, Les Fraises sauvages*); etc.

Débarassé de sa mystique et surtout d'un souci trop exclusivement pictural, on peut dire que l'expressionisme aboutit à une représentation qui « tend » vers la symbolique du drame à travers la symbolique des choses.

Si l'on prend un film comme *l'Ange bleu* par exemple, l'on s'aperçoit tout de suite que la stylisation du décor consiste à accuser, à forcer certains aspects qui sont de nature à refléter le climat dramatique et la psychologie des personnages. Les maisons de guingois, les ruelles sombres, les impasses tortueses le sont davantage qu'elles ne le seraient dans la réalité vraie. Il y a plus de flaques d'eau qu'il n'y en aurait dans une ruelle naturellement boueuse. Ces flaques d'eau, ces palissades, ce bec de gaz, cette boue composent une ruelle qui est bien « cette » ruelle

avec ses particularités, ses singularités évidentes mais tout de suite on passe de l'objet au sujet, du concret à l'abstrait en « cette » ruelle devient « la » ruelle. Non pas tout à fait le symbole, mais « l'image » de l'idée: « ruelle boueuse, tortuese et obscure ». La ruelle, sans cesser d'être objective et concrète, devient subjective et abstraite. Elle est à la fois personnelle et impersonnelle; c'est en même temps une « individualité » et un « en soi ». De plus, elle est une sorte de « traduction plastique » de l'état d'esprit du professeur Unrath qui va, dans la nuit, fuyant les regards, retrouver Lola-Lola au cabaret de *l'Ange bleu*. Elle devient le symbole de sa dégradation.

Qu'il s'agisse du bec de gaz, de la palissade, du mur ou d'un pavé, l'objet impliqué dans cet ensemble a donc une triple signification:

1. Il existe en tant qu'objet avec ses caractéristiques, ses formes personnelles, sa matière, son poids, sa réalité vraie. Il se donne pour ce qu'il est et ne signifie rien d'autre que ce qu'il est.

2. Il se charge ou, plus exactement, « on » le charge d'une signification abstraite. Il devient comme la représentation de son « essence ».

3. Introduit dans une situation dramatique, il reflète ou symbolise tout un état d'esprit. Il devient « signe ». Il dit ce que l'on lui fait dire sans cesser pour autant d'être ce qu'il est, indépendamment du drame proprement dit.

En d'autres termes l'objet garde sa valeur, sa materialité, sa pesanteur, son « existence propre ». Mais cette pesanteur de l'objet est augmentée du poids de tout ce qu'il acquiert dans une continuité dramatique qui l'enveloppe de toute part. Surchanrgé de symboles, il paraît « plus lourd » et semble avoir une épaisseur inaccoutumée.

Dans les films expressionistes ou qui relèvent de l'expressionisme, tout semble se passer dans un monde où l'air serait plus épais et le ciel pesant comme un couvercle; un monde à la fois réel et irréel où l'irréel serait retenu au sol, incorporé à la matière; un monde à la fois obscur et lumineux où la lumière elle-même participerait à l'étouffement des individus. La pesanteur, l'écrasement y sont de règle.

Sans doute un certain réalisme peut-il trouver dans l'interprétation décorative une valeur poétique accrue. Mais le décor, même s'il transpose quelque peu, doit satisfaire à la réalité concrète. Ce n'est que dans la constitution d'un monde légendaire, voire d'une réalité devenue Mythe que l'expressionisme architectural peut se donner libre cours. Il ne s'agit plus alors de reconstituer mais d'évoquer, de suggérer, de faire vivre un « imaginaire » qui garde, hors d'un passé où elle s'enfonce obscurément, la signification décantée d'une réalité autrefois vivante: ce que Fritz Lang fit au temps du muet avec *Les Nibelungen* ce qu'Eisenstein fit de nouveau avec *Alexandre Nevsky* et *Ivan le Terrible*, et que permettraient de faire la *Chanson de Roland* et les chansons de geste du Moyen Age.

A l'encontre de presque tous les films dont nous venons de parler qui ne sont visibles aujourd'hui qu'à la cinémathèque — et encore, à raison d'une ou deux projections par an — *Alexandre Nevsky* et

Ivan le Terrible peuvent être vus facilement. Il nous paraît donc utile d'en dire quelques mots au risque de nous répéter.

Dans le sens que nous venons de dire, à savoir des faits dont la réalité passée, moins importante que leur projection historique, permettait une figuration légendaire, l'histoire du prince Alexandre Nevsky offrait un thème idéal.

Voyons comment Eisenstein a repris l'essentiel des méthodes expressionistes de Lang et de Murnau pour arriver à ses fins.

Dans *Nevsky*, tout comme dans les romans de la chevalerie, l'intrigue amoureuse n'est qu'un motif en marge de l'action, un décor psychologique, sans plus. Les personnages étant stylisés autant que les événements, leur comportement « signifie » un caractère plutôt qu'il ne l'exprime. Ce sont des entités, comme dans tout poème épique, des « figures », soumises à un ensemble expressif qui conduit et détermine leurs attitudes, le plus souvent hiératiques.

Ce ne sont plus des êtres vivants mais des héros, des demi-dieux entrés dans la Légende.

Les décors, dépouillés, épurés, situent les personnages et la action selon un jeu de lignes et de formes qui s'organisent, se répondent et se correspondent. Acteurs et figurants sont comme des formes mobiles qui évoluent parmi des formes immobiles, créant de ce fait des rapports plastiques variables et constamment différenciés.

A l'exception des acteurs situés au premier plan et constituant une unité majeure, les personnages sont groupés dans un ordre symétrique ou asymétrique. Ils sont distribués par deux, trois ou quatre, étagés dans la profondeur du champ proportionnellement à leur nombre, aux espaces vides, aux volumes formés par les décors et à l'organisation numérique de ces volumes. Par exemple si l'on a: une tour (au premier plan), trois marches (à l'arrière plan), on a: trois personnages (sur la tour), un personnage (sur les marche). Si l'on a: un personnage au premier plan, à gauche; trois personnages, au second plan, à droite; on a: quatre personnages (trois, plus un) à l'arrière-plan, groupés sous la courbure d'un porche qui les enferme esthétiquement. Etc.

En dehors de cette distribution dans l'espace, lorsque plusieurs personnages sont réunis dans un plan rapproché, ils s'inscrivent toujours, de par leur situation respective, dans un graphisme linéaire qui dessine sur la surface de l'écran une courbe, un triangle, une ligne brisée ou quelque figuration géométrique. Celle-ci accentue le caractère de la représentation et symbolise plus ou moins un état momentané ou un sentiment d'ordre général qui se rapporte à ces personnages. Par exemple:

agressivité: angles aigus, triangles fermés (thème qui s'accomplit dans les lignes obliques des lances);

défense: carrés, cercles, demi-cercles (thème qui s'accomplit dans les formes rondes ou carrées des boucliers);

autorité: plans surélevés, triangles à angles larges pointant vers le haut (thème qui s'accomplit dans les lignes verticales des lances situées derrière le chef et dans les figures symboliques des cimiers: la

patte d'aigle, signe de domination; la amin levée, symbole d'autorité; les cornes de taureau, symbole de force; etc.).

Il est évident que cette composition, cette savante répartition des plans, des lignes et des volumes, n'est faite qu'en raison du mouvement dramatique, en vue d'une signification plus intense du contenu. Ce n'est pas un jeu gratuit mais une organisation fonctionnelle intelligemment concertée.

En dehors de la symbolique un peu ésotérique des tracés régulateurs autour desquels les images s'organisent, il faut citer tout particulièrement le thème de la *blancheur*: les manteaux blancs des Chevaliers porteglaive, l'immense étendue glacée du lac Tchoud, les champs couverts de neige, etc.

« Il nous suffira de rappeler, dit Eisenstein, le rôle thématique joué par le blanc et le noir dans *la Ligne générale* et dans *Alexandre Nevsky*.

« Dans la *Ligne générale*, le noir était associé à tout ce qui était réactionnaire, criminel, ou anachronique, tandis que le blanc était la couleur dans laquelle s'incarnaient le bonheur, la vie et les formes nouvelles d'organisation.

« Dans *Alexandre Nevsky*, au contraire, les houppelandes blanches des chevaliers sont associées aux thèmes de la cruauté, d'oppression et de mort, cependant que la couleur noire, attribué aux combattants russes, incarne les thèmes positifs d'héroïsme et de patriotisme.

« (...) Cela veut dire que nous n'obéissons pas à une loi omnipotente de "significations" absolues quant aux correspondances entre les couleurs et les sons, quant aux relations entre ceux-ci et certaines émotions. Nous décidons par nous-mêmes quelles sont les couleurs et les ons qui rempliraient le mieux le rôle ou l'émotion que nous leur avons assignée et dont nous avons besoin. » (Film Sense).

L'action se passe en plein hiver. Il est donc « normal » que les champs soient couverts de neige, que les étendues d'eau soient gelées. Mais, le thème de la blancheur étant ainsi posé, ces impressions associées ajoutent au thème majeur des houppelandes: morsure du froid, rigidité glacée, désolation nue, etc. Avec, parmi les chevaliers et pour contrepoint tonal, le moine noir qui accuse le thème de la blancheur.

Qu'il s'agisse de leurs déploiement au cours de la bataille ou de leur stationnement au camp, les chevaliers teutoniques sont « toujours » présentés en formations géométriques, groupés en triangles, carrés, rectangles, demi cercles; etc., composant ainsi des figures qui accentuent la ligne d'un décor ou contrastent avec elle. Mais ces lignes, ces angles qui se déploient dans un mouvement haché, discontinu, accusent surtout la dureté, la sécheresse d'âme, le caractère « abstrait », l'aspect « nonvivant », « nonsensible » des chevaliers, figurent une rigidité de fer, mais une rigidité qui peut être brisée.

Au contraire, les Russes qui se déploient selon un mouvement désordonné, chaotique, mais ample et continu, figurent comme un flot mouvant dont les vagues successives viennent battre contre le roc.

La bataille reflète, dans son mouvement de flux et de reflux, le dialogue de l'Océan et du Rocher, lequel, finalement, éclate sous les pressions accumulées. Et ces mouvements de flux et de reflux sont organisés dans le cadre de l'image selon une réponse de diagonale à diagonale, d'horizontale à horizontale, avec alternance des « blancs » (Teutons) et des « noirs » (Russes). Ce sont comme autant de rimes plastiques inscrites dans une symphonie de lignes, de formes et de tonalités qui développe une symphonie de mouvements.

Tout concourt à créer une unité dynamique qui détermine une émotion physique intense; une émotion qui est la « même », infiniment multipliée, que celle suscitée par le fait dramatique représenté, une fois la bataille engagée, le rythme s'élargit, s'amplifie et « devient » le mouvement de flux et de reflux que nous venons de dire. On passe d'un autre état à un autre état, d'une dimension à une autre dimension, laquelle reprend la précédente en l'amplifiant.

Accomplissant enfin le thème de la blancheur dans une résolution finale où les deux aspects se rejoignent, les glaces, qui se brisent, engloutissent les chevaliers teutoniques...

A côté de ce thème majeur il faudrait citer le thème des lances dont les positions tantôt verticales, horizontales ou diagonales, tantôt combinées, donnent une interprétation plastique des événements en fonction de leur évolution dramatique. Le thème des heaumes et des casques teutons (carrés ou rectangualises, fermés et anguleux) et des casques russes (arrondis). Encore le thème du feu, lié au peuple russe comme le thème de la glace est lié aux Teutons. Ainsi: les enfants précipités dans les flammes; le gouverneur de Pskov, pendu, entouré des flammes et des fumées du brasier; la flamme vacillante de la lampe à huile, chez Nevsky; les torches maniées par le peuple lors du soulèvement collectif côntre l'envahisseur allemand, par Olga cherchant les blessés sur le champ de bataille; les bougies placées entre les mains des morts, lors du retour triomphal de Nevsky, etc.

A traves la transfiguration symbolique des éléments et de choses, à travers la transfiguration épique des individus et de leurs actes, Eisenstein atteint à une sorte de mythologie agissante. Par la grandeur et la signification d'un contenu constamment sublimé, il atteint à une véritable incantation au travers de laquelle l'idée d'« extase », de participation totale, prend son sens le plus noble et le plus élevé.

Mais, à l'expressionisme latent, à la transposition plastique qui lui sert de base, il ajoute un développement rythmique qui emporte les événements dans un envol d'une fureur épique; un mouvement qui manquait à la plupart des films allemands et que seul Murnau a su trouver dans une tout autre voie.

On sait qu'Eisenstein, parti avec « le Cuirassé Potemkine » de une réalité objective élevée à l'époque par le rythme et par l'organisation des structures, en était arrivé peu à peu à une expression fondée sur la plastique des images. Rendre pathétique ce qui ne l'est point ou ne le semble pas, sublimer le réel, atteindre à l'extase, déterminer une sorte de béatitude grâce à laquelle le spectateur entre dans un état de récep-

tivité immédiat et participe émotionnellement (et, de là, mentalement) à l'action représentée, tel fut le propos d'Eisenstein qui rêvait à une sorte d'hypnose par le film à partir d'un sujet susceptible d'entraîner les foules dans un même élan spontané, dans une même adhésion quasi religieuse.

« Je veux, disait-il, faire des images qui rayonnent d'un sens profond, au-delà — mais à partir — de ce qu'elles montrent, comme si les faits représentés étaient le "signe" d'un mouvement psychique. De la sorte, l'image "fixant" une tendance, un idéal ou une aspiration quelconque pourra-t-elle engendrer l'extase ».

Aussi bien, dans *Ivan le Terrible*, comme dans *Alexandre Nevsky*, tout est symbole. Si le drame dévéloppe une crise de conscience (dans la seconde partie), ce serait sottise que de vouloir chercher l'expression de cette crise dans l'analyse psychologique d'un personnage luttant et agissant.

La psychologie est « mise en signes ». Ces sont autant d'états d'âme qui s'inscrivent dans un « moment dramatique » déterminé, et qui sont chaque fois traduits par une attitude précise imposée par les circonstances.

Dans la scène magistrale où Ivan entre en lutte ouverte avec le moine Philippe, les caractères sont exposés non seulement par le comportement des personnages mais par le graphisme pictural de ce comportement. Le mouvement des toges, des manteaux, des draperies, les positions respectives des deux antagonistes, le jeu des crosses, tout cela dessine une succession d'angles ouverts et fermés, une suite d'arabesques dont la symbolique ésotérique est l'ultime expression du drame représenté.

Le arcanes de l'art einsensteinien sont les mêmes que ceux de la liturgie classique. Par-delà cette liturgie ils retrouvent les fondements d'une symbolique aussi vieille que le monde, aussi vieille que la notion même de l'art, la symbolique de la « représentation ». Chez cet auteur, le pôle d'attraction de chaque image, c'est à-dire son point d'équilibre plastique (lieu géométrique des lignes, des plans et des volumes), ou encore son point d'équilibre dramatique (situation privilégiée d'un personnage ou d'un objet), coïncide toujours avec le sens dont elle est chargée, en devient le « signe ». Le fait représenté se trouve alors décanté, élévé au symbole par le secret de cette architecture.

Dans *Ivan le Terrible* pourtant, la recherche constante du monumental et de solennel aboutit à une œuvre crasante, un peu figée parfois. La composition plastique, élargie aux dimensions d'une architecture colossale, déborde de toute part et les images, qui transposent des faits plus ou moins authentiques dans une représentation figurative, tendent constamment vers la cristallisation iconographique des événements, des gestes et de l'action. L'œuvre est comme stratifié dans une suite d'images prodigieuses qui ramènent tout à leur seule composition. Chacune d'elles est un chef-d'œuvre pictural et la continuité un defilé de splendeurs tendues vers la noblesse et la gravité hiératique. Mais le rythme en est lent et monotone, du moins en ce qui concerne la pre-

mière partie. C'est moins un film, au sens dramatique du mot, qu'une cérémonie religieuse: une transfiguration liturgique qui exalte la grandeur impériale (le Tsar représentant le peuple et la volonté populaire, l'union de tous derrière un chef), au sein d'une atmosphère étranglée — celle des intrigues sournoises, des ambitions hypocrites et de la fourberie, que traduisent les voûtes basses, les couloirs étroits, les réduits tortueux, devant l'élargissement solennel des arches et des salles immenses où les sonorités se répercutent d'écho en écho. C'est enfin, dans un climat d'angoisse et d'étouffement, la mystique du pouvoir contre la mystique de la haine et de la trahison.

Sur le plan de l'image pure, c'est éblouissant; sur le plan filmique, c'est un chef-d'œuvre un peu lassant. Certes, vouloir y trouver le même rythmo que dans *Alexandre Nevsky*, c'est demander du mouvement à une œuvre qui ne le sollicite pas. Le mouvement y est intérieur, ressenti surtout lorsqu'on voit les deux parties ensemble. C'est un glissement continu du statique au dynamique, un dynamisme qui devait s'épanouir vraisemblablement au cours de la troisième époque (non réalisée) mais qui, déjà, éclate dans les scène du banquet et dans les séquences traitées en couleurs. Le plus extraordinaire, c'est que ce glissement du statique au dynamique est à l'inverse de la progression dramatique. La première partie, de caractère épique, est « justement » la plus statique. La seconde, dramatique et psychologique, est « au contraire » la plus dynamique. Jamais encore on n'avait de la sorte exprimé le mouvement par l'absence de mouvement et l'immobilité apparente par le mouvement lui-même.

Au point de vue pictural la séquence du siège de Kazan est d'une splendeur inégalée. Le long et lent défilé des soldats venant déposer leur obole avant la bataille et cheminant sur trois lignes qui coupent la colline où les tentes sont plantées, taches blanches se détachant sur les nuages noirs; le plan montrant Ivan, debout près de son trône dressé sur la colline, avec les nuages qui se déploient en éventail comme s'ils jaillissaient de son imposante stature en un rayonnement souverain, sont des images à vous couper le souffle tant leur beauté singulière a de force, de grandeur dans l'apparente simplicité d'une composition prodigieusement élaborée. C'est une des plus belles suites plastiques de toute la cinématographie universelle.

Dans la seconde partie les séquences en couleurs — le banquet, le defilé des opritchiniki — déploient des images qui sont, elles aussi, d'une étrange beauté. Dans celles-ci, la composition prend son sens du fait du jeu éblouissant des couleurs, de leur étonnante mobilité. Le rythme, donné par la cadence des sensations colorées qui, chacune, « traduisent » un sentiment, une pensée, est moins rythme de mouvements et d'actions que d'états psychiques. La couleur est traitée moins comme valeur que comme signe. Là encore la splendeur picturale, l'éblouissement formel l'emportent sur la tragédie qui se révèle à la faveur de cette forme et n'existe que par elle.

C'est bien l'aboutissement de l'art eisensteinien: non point un art formel au sens vide et péjoratif du mot. Un art de la *forme* pour ce que

cette forme *signifie*, pour ce dont elle est *l'expression* au sens total du mot.

L'aboutissement aussi de l'expressionisme architectonique dont le sens rejoint le cérémonial liturgique à force de se vouloir ésotérique et sacré.

Quelle que soit en effet la grandeur ou la perfection des chefs-d'œuvre produits par cette école, l'on voit bien qu'elle aboutit à une impasse, que son esthétique n'est applicable qu'exceptionnellement. On n'en saurait dire un moyen d'expression courant, d'autant moins qu'il est impropre à signifier la vie dans ce qu'elle a de spontané, d'immédiat, dut cette spontaneité être le résultat d'une recherche sciemment élaborée. D'autant moins aussi que, malgré un rythme possible, la structure picturale tend à retenir l'attention sur les qualités esthétiques de l'image au détriment des choses, « figées » dans leur représentation.

« Selon le point de vue où l'on se place, remarque Jean Pierre Chartier, ces magnifiques tableaux semblent trop longs ou trop courts. "Trop longs" pour que l'on soit pris par le mouvement du film, "trop courts" pour que l'on se laisse aller à contempler les images à loisir. Cette remarque révèle le paradoxe que l'on commet en prétendant doter le cinéma des moyens d'expression propres à la peinture ou à la plastique théâtrale. On voit le film mais on regarde un tableau. La peinture est faite pour être contemplée car elle vise à fixer, c'est-à-dire à immobiliser une vision fugitive en lui donnant l'harmonie et l'équilibre que n'ont pas les spectacles communs. Dès que l'image cinématographique prend une valeur plastique propre, l'attention du spectateur est détournée du déroulement, l'image lui apparaît comme un petit « tableau » et il sent le besoin de s'arrêter pour en saisir l'intention et la signification. Vouloir composer un film avec une succession de tableaux c'est pretendre s'exprimer à la fois par l'immobilité et par le mouvement-ou plutôt c'est sacrifier le film à l'image. » (*Art et réalité au cinéma*).

En fait, si l'image *peut*, dans le développement du film, exprimer et signifier déjà son organisation plastique, il faut que cette signification puisse être instantanément comprise ou ressentie. Au lieu d'être une sorte de tableau préalablement conçu, la image doit seulement *tendre* vers le tableau en organisant le contenu vivant qu'elle représente, sans jamais perdre de vue qu'elle est avant tout l'élément avec lequel se construit le déroulement du film et qu'en conséquence elle doit satisfaire d'abord aux nécessités de ce déroulement.

Quoi qu'il en soit, si ces recherches formelles témoignent d'une conception essentiellement picturale, c'est peut-être parce qu'il convenait d'organiser l'espace filmique avant de prétendre en organiser la durée.

De là à « composer » avec le décor, à organiser une représentation susceptible de donner un sens particulier à la chose représentée en suivant les principes de la peinture (qui, elle aussi, est « représentation » et « mise en scène »), la voie était, semble-t-il, toute tracée.

Consciemment ou non cette démarche avait pour but de soumettre le réel à son image, de distinguer l'art avec la réalité. Intuitivement res-

sentie, la dualité du « représenté » et de la « représentation » devait conduire les cinéastes dans les voies de la peinture.

S'il était difficile en effet d'interpréter le réel en le photographiant, fut-ce dans un cadre, il devenait possible de l'interpréter en constituant cette « interprétation » devant la caméra. On photographiait de la sorte un acquis esthétique obtenu par des moyens décoratifs. On représentait une « représentation ». Ainsi l'œuvre filmique était-elle assurée de son emprise sur le « réel »: elle en fixait les formes, elle en traduisait l'essence. Mais, devenu essentiellement expressif, le donné représenté en arrivait à disparaître derrière sa propre représentation, à perdre ses valeurs vivantes, oubliant, derrière une « essence » envahissante, jusqu'à son existence même.

Quel que soit le dynamisme qui entraîne parfois les images composées de la sorte, c'est cet excès qui leur donne un caractère stratifié, figé. Le vivant y est ankylosé dans la beauté esthétique qui le signifie; *une beauté à laquelle on le soumet quand elle devrait lui être soumise.*

Néanmoins les recherches picturales, expressionistes ou autres, démontrent que si les attributs morphologiques du film ne sont pas inhérents au film lui-même mais aux choses représentées, ils deviennent inhérents à son être en tant que film dès l'instant que ces choses sond devenues « images » c'est-à-dire éléments de leur propre fabulation.

Et pourtant, devenu image, le réel n'en garde pas moins son caractère objectif, indépendant. Il est à la fois « dans » l'image, en tant que valeur compositionnelle, et « en dehors » d'elle en tant que représenté. L'esprit vise « à la fois » un réel et une image, un représenté et une représentation. C'est l'équilibre entre ces deux données contradictoires mais essentielles (signifiantes l'une et l'autre sous des rapports différents) qui détermine la valeur et l'authenticité du film. L'excès de signification dans l'image entraîne à un esthétisme figuratif, qui risque de scléroser les choses représentées tandis que l'excès de signification *des choses* représentées conduit le film à n'être plus qu'un véhicule chargé de transmettre des valeurs auxquelles il n'a point part.

C'est pourquoi il est excessif de dire, comme M. Lucien Sève (à propos du plan filmique): « S'il montre une voûte basse et sombre, ce n'est pas comme une valeur picturale qui stabilise la figure ou écrase les personnages, mais comme une composante du champ spatial qui explique et situe les actes des gens: ils font attention à ne pas s'y heurter.

Que cette voûte soit une composante du champ spatial, c'est évident; c'est même ce qu'elle est *avant tout*. Mais c'est « aussi » une valeur picturale. Autant qu'un décor c'est un élément de signification — disons, plus exactement, avec lequel on « peut » signifier. Dans *Ivan le Terrible*, objectera-t-on, cette hauteur, cette profondeur concernent le palais du Tsar et non les images, bien qu'elles y déterminent des rapports de formes, d'ombres et lumières. Objectivement, en effet, c'est le palais qui nous est montré. Mais si ce décor a été construit de la sorte, ce n'est pas seulement à des fins descriptives ni même pour lui assurer une relative authenticité devant l'Histoire.

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer

C'est pour permettre à la caméra, placée sous certaines incidences, de « composer » avec lui et d'en tirer une signification prémeditée.

Si elles *concernent* le palais, cette hauteur, cette profondeur n'appartiennent finalement qu'aux images *pour lesquelles* (où par l'expression et la signification desquelles) le cinéaste les a conçues. Sans doute s'agit-il — là encore — d'une réalité artificielle agencée en vue de certains effets.

Mais il en est ainsi de tout décor. Et si la réalité « naturelle » n'est point préparée à cette intention, il appartient au cinéaste de composer avec elle, d'obtenir une image qui tire ses valeurs signifiantes aussi bien des choses visées que de leur « mise en place ».

A condition, bien entedu, que cette composition préserve la spontanéité vivante des choses représentées et la maintienne hors de toute atteinte.

HANS RICHTER - L'avant-garde allemande des années 20

Cec mouvements qu'on appelle d'avant-garde dans le cinéma ont commencé en Allemagne, en 1920. A cette époque, on définissait ce mouvement « Der Absolute Film »; c'est seulement en 1924, lorsque sont sortis les premiers films de genre, qu'est née la dénomination « Avant-garde ».

Les peintres modernes Viking Eggeling et Hans Richter qui ont travaillé ensemble, depuis la moitié de l'année 1919 jusqu'au début de l'année 1922, dans la campagne allemande, et jusqu'à la moitié de l'année 1922 à Berlin, ont peint une succession de formes et des déroulements de formes sur de longs rouleaux de papier. Ces déroulements, ces successions contenaient des films de mouvement.

Eggeling a commencé son premier et dernier film, intitulé *Symphonie Diagonale*, en 1920, et fut représenté pour la première fois en 1923. Eggeling est mort en 1925.

Richter commença son premier film en 1920: *Film ist Rhytmus* (*Rhytm 21*) qui a été représenté, pour la première fois, à Paris, en 1921. Il a été suivi par *Rhytm 23* en 1923 et *Rhytm 25* en 1925, tous deux colorés à la main.

Au même moment, c'est à dire en 1921, un autre peintre de Monaco,

Walther Ruttmann, fit un certain nombre de films abstraits, les *Opus* de *I* à *IV* représentés, en 1921, au Marmar Palast de Berlin, Kurfursterdam.

Les films de ces trois hommes ont tous un caractère différent. Dans sa *Symphonie Diagonale*, Eggeling a réalisé son idée principale qu'il nomme « Orchestration of the line » (Orchestration de la ligne). Le film est donc exclusivement constitué par des mouvements linéaires articulés avec grâce.

Les films de Richter étaient fondés sur des plans.

Ses thèmes, comme on le comprend d'après le titre, étaient des articulations rythmiques du temps. Pour donner plus d'importance à son point de vue, Richter évitait le raffinement de la forme et il prit comme élément le rectangle de l'écran cinématographique. Il l'ouvrait et le fermait le sectionnai et faisait bouger les parties entre elles, rythmiquement, tantôt ensemble, tantôt en opposition.

Ruttmann utilisait, en général, des formes tridimensionnelles qu'il obtenait en photographiant des formes changeantes dans leur plasticité en mouvement. C'est de cette manière qu'il a obtenu le mouvement libre dans l'espace. Ses formes ressemblaient, le plus souvent, à des poissons ou à des oiseaux et elles flottaient librement. Ces formes lui ont été utiles plus tard dans le film de Fritz Lang *Les Niebelungen* pour créer le rêve des faucons de Siegfried (qui est endormi près du dragon - Fofnir qu'il a tué). Alors que Eggeling et Richter utilisaient, au début, les films surtout pour donner à leurs peintures et à leurs dessins la nouvelle dimension créée par le mouvement (problème qui ne pouvait être résolu avec les toiles), Ruttmann, au contraire, dès le début, considéra le film dans sa valeur propre. Alors que Eggeling et Richter sont restés des peintres, et Richter l'est encore aujourd'hui, Ruttmann outre sa carrière de cinéaste, décida de se donner tout entier au cinéma et, ainsi, de devenir un « Film-maker » professionnel.

Ainsi, il est certain que le film d'avant-garde, en Allemagne, dérive directement de l'art moderne. Ces trois hommes dont nous venons de parler considéraient le cinéma comme un art purement visuel. Cette introduction du cinéma dans le domaine de l'art moderne, même si au début il était seulement experimental, a eu des conséquences d'une portée incalculable, du moins pour Eggeling et Richter.

C'était l'époque dans laquelle l'art moderne en général, non seulement pour la peinture et la sculpture, mais aussi pour tous les genres comme la littérature, la musiqe, le théâtre, se dirigeait, sur un large front, vers de nouvelles expressions. En ce qui concerne les arts plastiques, ce ne furent pas seulement le cubisme, le futurisme, l'art abstrait, mais aussi le dadaisme et le surréalisme qui ont donné ces premières forces qui se sont imposées dans ce nouveau milieu. Sous cette forme, le cinéma devint partie intégrante de l'art moderne.

Le refus du grand public et des producteurs (qu'on soupçonnait de ne financer les films que dans un but commercial) a créé une sorte de vide

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer

défavorable aux intérêts financiers, mais les idées s'épanouissaient. Cet isolement « social » a été en réalité le terrain véritable et indispensable pour la naissance des idées nouvelles et des techniques nouvelles (qui, cependant, ben plus tard, furent toutes exploitées sur le plan commercial). Je pense personellement qu'un tel « isolement » à l'égard des buts commerciaux représente non seulement la condition nécessaire, mais aussi la prérogative de tout effort artistique dans n'importe quel domaine, et aujourd'hui encore plus qu'hier.

Puisque à ce moment-là pour les artistes, il n'y avait aucun espoir de gain économique, il leur restait au moins une liberté complète. Cette liberté a été utilisée: pour mobiliser la camera de toutes les manières anticonventionnelles, pour utiliser toutes les sortes de dispositifs optiques, verres déformants, prismes etc..., pour inventer des ondes abstraites et des évènements tridimensionnels qu'on n'avait jamais vu jusqu'àlors, pour briser la chronologie et mobiliser à sa place des associations qui constituent des évènements, pour tendre au merveilleux, pour révéler la vraie magie du film. En verité, il y avait une nouvelle région inexplorée à découvrir, qui allait rendre visible l'invisible, qui allait réaliser l'impossible (comme pour le dé), qu'allait ouvrir le royaume de l'inconscient comme il en a été pour Freud et ses disciples (comme dans le surréalisme).

Les films de Eggeling, Richter, Ruttmann, ont été réalisés dans cette atmosphère de liberté. C'est ainsi que s'épanouit le *Film-Study* surréaliste de Richter, en 1926, le *Vormittagspuk* dadaïste, en 1927-1928, et tant d'autres.

La sensation de percevoir, de montrer, et de créer le mouvement en relation avec l'art moderne caractérise les œuvres de toute une génération. Kandinsky affirma (il l'écrivit aussi et le peignit) « Der gelbe Klang ». Les futuristes avec la philosophie fondée sur le dynamisme dans la vie et dans l'art, ont éssayé de reproduire le mouvement d'une manière presque documentaire. L'idée de simultanéité dans la littérature, Joyce et les autre, est retrouvé dans le « Bal tabarin » de Saverini. Le film ne pouvait plus être exclu de cette recherche et de ce désir de nouvelles sensations. Celuici povait offrir beaucoup: l'excitation du mouvement.

Si le film poétique n'a pas pu pénétrer dans les affaires cinématographiques par la grande porte, on lui a quand même ouvert la petite porte, par laquelle il pouvait se faire entendre. Il y avait tout d'abord le film publicitaire, projeté généralement pendant 15 minutes, dans chaque cinéma, avant le passage de chaque long-métrage principal. A cette époque, on ne connaissait pas le programme à deux films.

Ruttmann plus tard, Fischinher, le fils spirituel de Ruttmann, qui réalisa le premier film sonre abstrait et complètement syncronisé en 1929, Guy Selber, le brillant cameramen qui a créé le *Kipho-film* pour l'exposition du Kino et Photo en 1925 (une variante du *Ballet Mécanique* de Fernand Léger), et enfin Richter ont pu se procurer les moyens d'existence en produisant régulièrement des petits films publicitaires (souvent hebdomadaires) pour « Epoche » une société commerciale. Et à la fin

(étant donné que le public, au moins par curiosité, semblait apprécier les folles cabrioles que ces artistes, et d'autres encore, faisaient dans ces films publicitaires) de grandes sociétés commerciales commencerente à s'intéresser à ces fous. Carl Freund, producteur de la Fox invita Ruttmann à réaliser son grand film intitulé *Berlin, symphonie d'une ville*, un long-métrage dont nous parlerons plus tard. Mais même l'UFA, la plus grande société allemande, l'Emelka, Maxim et plus tard la Tobis ont démandé de participer. Richter réalisa pour ces différentes sociétés plusieurs « Introductions... » pour un film, pendant les années malheureuses de l'inflation. « Inflation » ou mieux « Symphonie de la course » et comme l'a dit un producteur « pour mettre une fleur à la boutonnière », pour un film consacré aux courses de chevaux, qui autrement aurait été boiteux, etc... Bien que cela ne representa pas un bien grand succès en soi, cependant on disposa les jalons qui, plus tard (comme dans l'asphalte, etc.), auraient été exposés avec une certaine habileté professionnelle dans les films commerciaux. Avec l'entrée des artistes modernes et de l'art moderne dans le cinéma, quelque chose de plus a été introduit. Par tradition et nécessité, un artiste se doit de travailler conformément à sa vision individuelle. Ce n'est que dans ce cas que l'artiste a quelche chose à dire et a la possibilité de dire quelque chose qui vaut la peine d'être dite. La vision personnelle de l'artiste ne correspond pas toujours (en réalité très rarement) au goût de ce qu'on appelle le grand public. Pour des raisons d'ordre sociologique et psychologique, ce grand public préfère normalment être laissé libre de rêver aux choses qu'il a l'habitude de rêver. Il ne veut pas faire efforts émotifs ou intellectuels. A sa première projection, le film de Richter, *Rhytm 23*, au théâtre de l'UFA sur le Kurfürstendam, a été précédé par l'Entracte de René Clair et Picabia. Le public réagit par des rires de mépris à cet enterrement dessiné par un chameau. Mais les événements tournèrent vraiment mal lorsque le *Ballet Mécanique* de Léger fut projeté en seconde partie. Le public refusa d'accepter que des utensiles de cuisine soient les acteurs du film et interrompit fréquemment la projection. Et puis, lorsque fut projeté un film, du même type que le troisième *Rhytm* de Richter, dans lequel les seuls protagonistes étaient des rectangles qui sautaient et dansaient, qui glissaient et rebondissaient sur l'écran, le public devint si furieux qu'il se mit à frapper sur le pianiste qui n'avait rien à voir avec le film et qui faisait de son mieux. Le public ne connaissait pas Richter.

Cependant, quand on parle de ces années-là, nous devons rappeler aussi l'importance d'une autre influence qui s'est fait valoir.

Le Surréalisme s'occupait « d'événements » intérieurs, du domaine du rêve, d spontané, et des hallucinations. Il y a eu des tentatives, quoique peu nombreuses, pour l'« injecter » dans les films commerciaux, comme, par exemple, dans le *Geheimmis einer Seele* de Pabst. Ce fut l'un des films expressionistes les plus importants, parmi ceux qui débutèrent avec *Caligari*. Même si le film expressioniste, ne peut pas être considéré exactement un film d'avant-garde, dans le sens qu'on donnait alors à ce mot, il a toutefois représenté un puissant mouvement dans l'histoire

du cinéma allemand. Même ce genre de film s'est trouvé sous l'influence des peintres qui ont créé l'expressionnisme dans l'art moderne. A part ces mouvements, ispirés tous de genres d'art différents, le documentaire, comme une sorte de poesie réaliste, a joué un rôle d'avant-garde dans ces années de développement. Le Documentaire, tel qu'on le nomme aujourd'hui, concernait les « événements » extérieurs. Il a été inclus dans ce qui concerne l'avant-garde, naturellement aussi, parce qu'il ne rapportait pas beaucoup et parce que le public ne lui donnait pas ses suffrages.

Considéré aujourd'hui, le documentaire semble très éloigné des sources qui ont produit le cinéma original d'avant-garde. Aux Pays-Bas, aux Etats-Unis, en France et en Allemagne, il existait un grand nombre de non professionnels qui considéraient le cinéma comme un moyen pour mettre en relief la réalité, dans son aspect poétique ou dans son aspect social. *Wittenberg Platz* de Wilfried Basse, *Berlin von Unten* d'Alex Strasser, *Nahmaschine* de Sacha Stone et surtout, naturellement Walther Ruttmann. Dans le *Berlin Symphonie einer Grosstadt*, il a crée, dans un style semblable à celui du *Man with a camera* de Werthoff, un documentaire lyrique sur une grande ville, en provoquant aussi bien les sens que les émotions. Ce ne fut pas vraiment un documentaire social (comme le fera plus tard l'école anglaise) mais il a créé une liaison grâce à laquelle l'avant-garde » a pu passer dans le marché des grands cinémas et des caisses.

Plus tard, en 1929, Ruttmann, joua de nouveau le rôle de pacificateur, mais, cette fois, dans le domaine du son.

Sa courte bande sonore « Week-end » a enthousiasmé Pudovkin qui a trouvé dans ce courageux montage sonore la résolution créatrice du problème du nouveau champ sonore. Dans *Melody of the World*, Ruttmann se sert de son experience sonore réussie de « Week-end » pour une scène qui a lieu au port: une explosive symphonie de sirènes qui, en tant que montage sonore, n'a jamais été dépassée.

En conclusion, nous pouvons dire que, pendant cette période d'avant-garde, trois formes cinématographiques differentes se sont dévéloppées: le film libre poétique (et abstrait), le documentaire poetique et social et le film d'avant-garde commercial corrompu, influencé, ou retouché.

Il y a 50 ans, les gens étaient choqués et considéraient, avec mépris, les tentatives des pionniers. Aujourd'hui, les choses sont différentes! Il est difficile qu'en 1967 quelque chose puisse choquer un auditoire, sauf avec le résultat que le désir de choquer (et non le désir d'exprimer une idée ou une conception) est devenu la marque de fabrique du film expérimental. Mais, à part ces exceptions, aujourd'hui, une chose est certaine, et nous pouvons le voir de la façon la plus évidente aux Etats-Unis, c'est que la réalisation de films est devenue la nouvelle forme d'expression parmi les jeunes, pour des centaines et même des milliers d'entre eux. Qu'ils soient peintres, sculpteurs, écrivains, musiciens ou enseignants, la production de film est du moins, toujours, une partie de leur expression professionnelle ou créatrice. Le nouveau mou-

vement appelé aux Etats-Unis « Underground Movies » (cinéma souterrain) est tellement « au dessus de la terre », dans toutes les universités, collèges et écoles d'art, qu'il est permis de parler d'une nouvelle forme populaire d'art, exactement comme l'avait prédit Richter, en 1929, dans son livre « Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen ». Le nouveau cinéma qui est « souterrain » et « sur-terrain » comprend tous les genres d'expressions et de thèmes cinématographiques: ceux-ci sont abstraits, dadaïstes, surréalistes aussi bien qu'érotiques, de satire sociale, et d'engagement, d'information ou alors anarchistes à des fins libertaires. C'est l'explosion violente du nouveau désir qui est le mouvement.

EBERHARD SPIESS - Note sur quelques films attribués à Carl Mayer

Note de Eberhard Spiess sur quelques films attribués à Carl Mayer sur la base de recherches effectuées sur des sources historiques de l'époque.

C'est avec grand plaisir que je peux donner si rapidement une base réelle à la supposition exprimée en conclusion de mon exposé, c'est-à-dire qu'il sera possible aux chercheurs de dénicher encore d'autres films réalisés par Carl Mayer. Grâce à des recherches minutieuses dans des revues allemandes parues dans les années de 1919 à 1922, qui, malheureusement, n'étaient possibles qu'après achèvement de mon exposé, je suis à présent en mesure de nommer encore trois films donnant Carl Mayer comme auteur du manuscrit.

* * *

Par ordre chronologique, je cite comme premier film, datant de l'année 1920, *Johannes Goth.* Ce film, réalisé par le metteur-en-scène peu connu Karl Gerhart, traite de l'histoire d'un sonneur de cloches tuberculeux (Ernst Stahl-Nachbaur), qui a écrit un livre sur la vérité. Après des efforts, vains à l'origine, pour le faire publier, sa femme (Carola Tœlle) réussit finalement à trouver pour l'œuvre de son mari un éditeur (Werner Krauss), après avoir cédé aux avances très directes de ce dernier. Avec un acompte de l'éditeur il peut aller en cure pour guérir complètement son affection pulmonaire. Les remords de l'éditeur qui est resté en correspondance avec la femme du sonneur de

cloches, l'amènent à employer ce dernier dans sa maison d'éditions et à lui céder plus tard même la direction de celle-ci. C'est alors que son perfide fondé de pouvoir (Josef Rehberger) trouve des lettres échangées entre l'éditeur et la femme du sonneur de cloches. L'émotion causée par ceci et par le détournement de fonds provoque la mort de l'éditeur. Lorsque le fondé de pouvoir remet alors ces lettres à l'ancien sonneur de cloches devenu le nouvel éditeur, cela signifie l'effondrement de ce fanatique de la vérité. Dans un état de dérangement mental il se précipite, après un réquisitoire contre la vérité, du toit de la maison qui devait devenir la « maison de la verité » et dont l'achèvement devait être célébré le jour même. Fait symbolique, la maison aussi s'écroule sur lui. (Certaines critiques parlent aussi d'une fin où la verité de l'amour, manifestée par le sacrifice de sa femme, l'emporte finalement.)

* * *

Les critiques de ce film, dont on n'a pu trouver aucune copie jusqu'à présent, sont médiocres à mauvaises. Ce qui est particulièrement étonnant, cependant, c'est le fait que le manuscrit de Mayer est rendu responsable de l'échec du film. Comme ce sujet aurait pu être bien conforme aux idées de Mayer, il faut peut-être en chercher la raison dans la réceptivité insuffisante à la manière de raconter de Mayer en traitant ce sujet de philosophie morale. Voici quelques extraits de critiques:

L'auter n'a pas réussi à trouver des idées visuelles qui font paraître les conflits psychologiques en quelques sorte plus significatifs que les évènements habituels à l'écran. (*Film-Kurier*, Berlin, 8-5-1920).

Le manuscrit est la partie la plus faible du film. (*Deutsche Allgemeine Zeitung*, 9-5-1920).

Ceux qui ne le savent pas, ne croiraient pas possible que le Dr. Carl Mayer, l'auteur du bizarre *Cabinet du Dr. Caligari*, ait pu écrire ce film idéaliste et sentimental avec sa morale honnête. (*Der Film*, Berlin, No. 20, 1920).

* * *

Comme deuxième film il faut mentionner *Der Dummkopf* (L'imbécile), réalisé également en 1920 par le metteur-en-scène Lupu Pick d'après la pièce de théâtre du même titre par Ludwig Fulda. Il faut donc avancer le début de la coopération entre Mayer et Pick. Il raconte d'un oncle à héritage (Max Adalbert), qui a institué son héritier universel le « plus sot » parmi les membres de sa famille le cajolant. Ce amateur d'animaux et de livres introverti, au nom prudhommesque de Justus Häberlein (Paul Heidemann), au cœur innocent et à la fois inébranlable en l'humanité, ne s'aperçoit pas pendant longtemps des essais de sa parenté de la prendre dans leurs filets et de l'exploiter, en vue de lui arracher finalement son héritage. Lorsque, cependant, ils essayent, à l'aide de ses secrets du cœur confiés à son journal, de le mettre dans un asile d'aliénés, il reconnaît leurs vraies intentions et s'y oppose. Avec l'aide d'une riche Américaine (Ruth von Wedel) qu'il a, entre temps, appris à estimer et à aimer et qu'il va aussi épouser plus tard, il peut quitter l'asile.

* * *

De ce film on n'a pas pu trouver non plus une copie. Les critiques sont bonnes, mais elles ne traitent pas en détail du style de Mayer, si bien que je ne saurais dire à quel point les caractéristiques de ses manuscrits étaient perceptibles dans ce film aussi. Du point de vue du contenu de la pièce, cela a, pourtant, dû être pour lui une tâche pleine d'attrait. Les critiques mettent encore en évidence l'utilisation d'une lentille cylindrique à l'aide de laquelle on avait réussi à tirer optiquement en longueur les visages des parents déçus.

* * *

La découverte la plus intéressante, je pouvais la faire dans le troisième film. D'après le contenu et les acteurs, il se cache derrière le titre *Brandherd* (Foyer d'Incendie), datant de 1921, le film *Torgus* de Hanns Kobe, connu dans l'histoire du cinéma comme œuvre expressionniste. Alors qu'il est également représenté sous les titres de *Verlorene Moral* (Morale perdue) et *Totenklaus*, il n'a pu être trouvé dans les documentations allemandes contemporaines ni sous les deux titres précités, ni sous le titre de *Torgus*. Seule la comparaison du contenu et des collaborateurs a conduit finalement à la conclusion que tous ces quatre titres concernent le même film. Ainsi il a pu être corroboré aussi l'affirmation de quelques œuvres sur l'histoire du cinéma que Carl Mayer a écrit le scénario de *Torgus*.

Ce film raconte, en s'appuyant sur une vieille légende islandaise, du régime sévère de Mademoiselle Turid (Adele Sandrock) dans une ferme. Son neveu John (Gerd Fricke) est élevé par elle avec autorité. Lorsque sa maîtresse (Marija Leiko), la servante Anna, attend de lui un enfant, les deux sont séparés de force. Dans la maison du menuisier de cercueils Torgus (Eugen Klöpfer) elle doit mettre au monde son enfant. Mais John est marié à une jeune fille riche (Käte Richter). La nuit avant le mariage, Anna meurt. Le menusier Torgus, avec des accusations, présente la morte dans son cercueil comme cadeau de mariage aux nouveaux mariés.

Ce film, dont parlent les notices préliminaires dans la presse du cinéma comme d'une œuvre des « Beaux-Arts de l'Infantilisme », montre par la technique des rayures dans la réalisation du décor des murs, tables, planchers, voire même des vêtements, des éléments de forme expressionnistes.

Nous aurons l'occasion de voir ce film pendant notre Table Ronde et de trouver alors confirmés les essais d'abstraire la réalité par la technique que je viens de mentionner.

Ces trois films dont, en tout cas, le dernier doit être considéré comme le plus grand, complètent parfaitement l'œuvre de Mayer.

G.C. ARGAN - Expressionnisme: peinture et cinéma

Le cinéma expressionniste a, dans l'esthétique moderne, une importance considérable: c'est lui qui fait du cinéma un phénomène artistique autonome, destiné, dans la situation historique actuelle, à devenir le type et le modèle de l'activité artistique. L'innovation ne consiste évidemment pas dans le fait de proposer une thématique particulière, de donner une charge émotive accentuée aux effets visuels, ou bien d'introduire de nouveaux éléments rythmiques; il s'agit, en fait, d'un changement radical de la structure et des procédés de création et, plus précisement, du refus d'utiliser les images pour susciter des émotions semblables à celles que l'on éprouve, dans des circonstances déterminées, en présence du réel; on arrive ainsi à déterminer de nouvelles séries d'images qui ne sont pas tirées de l'expérience sensorielle, mais qui sont élaborées par la technique cinématographique dans sa qualité de mécanisme en action. Le cinéma expressionniste, en somme, propose à la société contemporaine un champ d'expérience complètement nouveau, et, par conséquent, une nouvelle dimension de la conscience: c'est dans ce sens, et dans ce sens seulement, qu'il devient un convoyeur efficace d'intérêts idéologiques et polémiques, dont l'actualité, cependant, dépend beaucoup plus de la force d'impact et de pénétration du moyen de communication que de la nouveauté ou du caractère urgent du contenu du message. La charge idéologique du cinéma expressionniste allemand est probablement plus faible que celle de la peinture et de la littérature des premières décennies du siècle; par contre, l'élément fantastique est beaucoup plus développé. Mais le fait nouveau et important, c'est que l'imagination créatrice n'est plus une évasion; elle est au contraire volontairement chargée de sens et de finalité; elle est organisée pour être insérée d'une manièère concrète comme une force agissante dans le système des forces actives et productives de la société: avec le cinéma expressionniste, qui tend à réaliser le vieil idéal de la *Gesamtkunstwerke* ou celui du « théâtre total », l'art s'affirme à la fois comme création et utopie (positive ou négative), c'est-à-dire que, semblable en cela à l'architecture, qui lui est contemporaine, du *Novembergruppe,* l'art inaugure ou croit inaugurer une ère nouvelle, dans laquelle l'imagination, enfin libérée, sera la force créatrice, fondamentale, de la société.

Le film expressionniste n'est pas nécessairement tragique, hallucinant, tourmenté, lourd de graves accusation ou d'effayantes prophéties sociales. C'est un film qui a une structure et une technique nouvelles, qui n'a plus rien à voir avec une photographie qui bouge: au lieu d'enregistrer et de transmettre, avec des intensifications émotives, quelque chose qui a été déjà perçu, ce film agit comme stimulant direct de perceptions émotives, il amène les spectateurs dans un état de dynamisme psychique et, par là, les oblige à participer activement au spectacle. C'est ainsi que disparaît le rapport qui venait de l'ancienne parenté entre photographie et peinture et qui unissait le cinéma aux arts figuratifs et au théâtre bourgeois de la fin du 19e siècle. A ce rapport, qui se limitait à des analogies de sujets et d'effets, se substitue un rapport qui n'est plus analogique mais dialectique ou de structure, un rapport qui aura d'importantes conséquences aussi bien dans le domaine du cinéma que dans le domaine des arts de l'oeil. Il est, en effet, indispensable de préciser immédiatement que, si le cinéma expressionniste est chronologiquement postérieur à la peinture expressionniste et qu'il implique cette expérience, il n'en reste pas moins vrai que l'expressionnisme abstrait des années 50, dans ses nombreuses manifestations, s'explique seulement si l'on tient compte que la peinture a pris à sa charge des types de procédés opérationnels introduits et utilisés par le cinéma expressionniste.

Ce n'est pas par hasard que l'on trouve à l'origine de cette transformation de structure, non pas précisement un metteur en scène mais un scénariste comme Carl

Mayer: c'est-à-dire un artiste qui agit au début même de l'oeuvre et dont l'influence s'exerce sur tous les éléments constitutifs et sur les phases de l'élaboration du film. Le film qui marque le grand tournant, *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919) est, on le sait bien, le produit d'un *team*: metteurs en scène et décorateurs opèrent à l'intérieur d'un programme d'action bien précis: et c'est justement dans la coordination de leur contribution réciproque que se réalise la nouvelle structure, cette structure qui rend possible la communication du groupe social formé par les réalisateurs avec le groupe social constitué par le public, aboutissant ainsi à ce caractère choral de l'oeuvre d'art qui est un des principes essentiels de l'art poètique expressionniste. En d'autres termes, on peut dire que le film *se fait* simultanéament au niveau de l'écran et au niveau des spectateurs, et que ce que l'on voit n'est rien d'autre que le film en train de se faire.

Tout le monde sait que dans le *Docteur Caligari,* les procédés filmiques sont complètement libres de toutes références naturalistes. L'espace est un décor construit, qui n'imite ni la nature ni l'architecture et qui change sans cesse, tout en conservant, du début jusqu'à la fin, sa donnée fondamentale, le mur de fond blanc. Les personnages, eux aussi, sont artificiels, conçus en fonction des mouvements qu'ils devront exécuter dans un rythme fixé par avance, tout en conservant, du début jusqu'à la fin, l'élément fondamental c'est-à-dire la silhouette sombre projetée sur le décor blanc. Il est évident que la construction d'un espace et de personnages artificiels abolit toute donnée ou toute référence de caractère naturaliste: cette construction ne représente pas une phase préparatoire d'ajustement ou de truquage de la réalité, en vue de sa représentation, mais c'est déjà une opération filmique. L'espace et les personnes s'organisent, agissent, changent à l'intérieur d'un champ étroit qui les conditionne: le film n'est rien d'autre que le déroullement d'une situation espace-temps, situation artificielle qui ne s'ajoute pas ni ne se mèle a l'espace et au temps auxquels les spectateurs sont habitués, mais qui veut au contraire se substituer à ceux-ci. Puisque les scènes et les personnages ne sont pas le produit du choix d'aspects typiques ou particulièrement significatifs du réel mais le produit d'une opération artistique techniquement qualifiée, la caméra ne doit ni les voir ni les interpréter. La caméra cesse, enfin, d'agir comme un oeil, certes plus rapide plus pénétrant et plus « synthétique », mais, fondamentalement semblable à l'oeil humain. En cessant d'être un oeil, la caméra ne devient absolument pas un simple utensile qui sert à enrégistrer, à fixer et à transmettere. La caméra redevient ce qu'elle est à l'origine, une machine: mais c'est justement cette machine, dans le sens le plus vaste du terme, qui constitue le problème central d'une civilisation qui se déclare une civilisation mécanique.

Le film n'est pas, comme on pourrait le croire, un ballet ou une choréographie qu'on peut photographier et reproduire. En cessant d'être un oeil, la caméra-machine est devenue un phénomène bien plus complexe et actif pour lequel *le fait de voir* n'est qu'une fonction parmi d'autres et non pas la plus importante. Elle intervient avec des mouvements qui lui sont propres, qui ne répondent en rien au déplacement habituel à une meilleurs prise de vue, mais qui s'insèrent, d'une manière qui leur est propre, dans la dynamique du spectacle filmique. Il suffit d'observer comment se succèdent les changements du décor et comment se meuvent les personnages pour comprendre que tous ces changements et ces mouvements sont la projection ou mieux l'extension à l'espace et aux personnages d'une dynamique méchaniciste qui appartient en propre à la machine. Paradoxalement, on peut dire que ce n'est pas la caméra qui enregistre les mouvements des personnages, mais ce sont les personnages qui enregistrent ou répètent les mouvements de la machine: n'est ce pas là la destin de l'humanité, ou celui qui l'attend, dans le monde de la machine?

Personnage essentiel, invisible et omniprésent, la machine est le spectateur-

acteur de la poètique théâtrale de l'expressionnisme. La machine c'est moi, c'est vous: son mouvement mécanique, saccadé, c'est notre mouvement mécanisé. Ces êtres que nous voyons se projeter comme de noires silhouettes sur le blanc aveuglant du décor, de cette paroi qui est un « huis-clos », ces êtres-là, c'est nous qui nous voyons comme « autres », dans une symbolique intolérable car elle rigide, mécanique. C'est cette réalité de notre être déformé par la machine qui nous trouble et nous déconcerte: nous savons que n'importe quelle histoire, contenue dans un film, sera notre histoire. Ces personnages, ce sont les ombres qui s'agitent sur le seuil de la caverne de Platon: et ce n'est pas un rêve, mais un cauchemar, ce n'est pas de la détente ni de la contemplation, mais une force dinamique qui s'impose, c'est de l'action.

Le fameux décor du film, le *Docteur Caligari,* qui ne cesse de changer et qui pourtant reste toujours le même (ce mur qui bloque ou qui est, comme on nous le dit clairement plus tard, une prison), ce décor a été interprété, sur le plan du symbole, de façors très variées. Je ne sais pas, cependant, s'il a jamais été interprété de la façon qui me paraît la plus certaine et la moins symbolique, je dirais même la plus évidente. Ce décor, c'est l'écran, ce n'est rien d'autre que l'écran du cinéma: mais un écran qui cesse d'être un plan de projection, une zone d'espace neutre, une simple condition pour rendre visibles les images, mais il devient lui-même image, élément concret et actif du phénomène filmique qui est en train de se dérouler: c'est exactement ce qui se passe avec les peintres expressionnistes de la *Brücke*: la toile blanche n'est pas un simple support, mais un élément actif qui entre dans les jeux complexes des faits formels, ne serait-ce d'ailleurs qu'avec la signification menaçante et obsédante du vide et du néant.

Deux composantes fondamentales de l'opération — la machine et l'écran — sont ainsi, d'une manière concrète, insérées, integrées dans l'action: et il ne s'agit pas d'une simple présence, d'une juxtaposition, mais de deux fonctions qui se conditionnent l'une l'autre, de sorte que le spectacle ne pourra qu'actualiser toute la série des situations déterminées par cette interaction. L'écran-décor se décompose et se recompose, comme s'il était soumis à l'action de forces écrasantes et déchirantes, qui détruisent, le bouleversent, le poussent dans tous les sens. Bien sûr, le mouvement de l'écran-décor est conditionné par le mouvement des personnages; mais ceux-ci ne sont que des silhouettes sombres qui s'agitent sur le fond blanc dans des directions et des cadences qui répètent les directions perspectives qui se dessinent sur l'écran-décor. En effet, dans cette élaboration du film, il ne peut pas y avoir de distinction ou de fracture entre le mouvement de la prise de vue et celui de la projection, la machine assume les deux fonctions de même que les personnages sont à la fois spectateurs et acteurs: ceux-ci sont ramenés à l'état d'ombres justement parcequ'il se trouvent, de fait, entre la machine et l'écran, saisis en plein, par le rayon qui les écrase, les étouffe, les déforme sur le fond du décor. Leur mouvement est une déformation continuelle: en largeur, en longueur, de travers. Les personnages se déforment en suivant un rythme essentiellement fondé sur la perspective, ce qui joue aussi sur les modification de l'écran-décor: chaque mouvement se réalise dans l'espace et détermine l'espace; l'espace est traditionnellement conçu d'après certaines lois perspectives qui sont à leur tour déformées et forcées, car l'espace est composé de personnages (le contraste noir-blanc), et les personnages obéissent à un rythme mécanique qui altère ou déforme leur mouvement naturel.

Un des architectes du *Docteur Caligari*, Harmann Warm, affirmait que le « cinéma doit devenir graphique ». En réalité, avec l'expressionnisme, le cinéma cesse d'être *pictural* pour devenir *plastique*. Il n'est pas exclu cependant, que les deux termes, graphique et plastique soient moins différents de ce qu'il peut sembler à première vue. N'oublions pas que la peinture expressionniste avait revalorisé la

tradition de l'antique graphique allemande, et plus spécialement la xylographie, et que la graphique allemande, étant essentiellement illustrative, est chargée de tension narrative et dramatique. La référence à la tradition graphique, à propos du cinéma, a des précédents significatifs, aussi parcequ'ils sont plus proches de la phase saillante de l'expressionnisme pictural de la *Brücke*: il suffit de penser aux films de l'*Homunculus* di Rippert qui sont de 1916. Dans le *Docteur Caligari*, toutefois, le problème est posé en termes tout à fait différents, strictement techniques: ce qui est particulièrement important parceque l'expressionnisme, en général, tend à revaloriser le moment technique ent tant que moment de la praxis engagée, de la lutte expressive.

Les arts graphiques, sur le plan technique, ne sont pas tellement apparentés à la peinture ou au dessin, mais bien plutôt à la sculpture ou à la plastique: dans l'art allemand du 15e siècle dont se réclament les expressionnistes, tout particulièrement, ce caractère plastique de la graphique est évident. L'artiste n'opère pas avec un outil qui trace (le crayon, la plume, le fusain) sur un plan géométrique (la feuille de papier) dont la consistance matérielle est pratiquement négligeable; l'artiste travaille avec des outils tranchants, sur le bloc de bois, il grave sur une matière solide, résistente. Les lignes qu'il trace sont des sillons, plus ou moins profonds, qui trahissent, témoignent l'effort de la main; dans ces sillons, on fait couler une matèire dense et noire, l'encre. Il y a ensuite le poids de la presse lithographique, qui déforme la matière, répand l'encre jusque dans les fibres du bois: à la fin de l'opération, la feuille de papier pressée a pris une sorte de relief plastique, c'est comme de la matière blanche boursouflée, en relation avec la profondeur des sillons. Il est évident que, quoi qu'on veuille représenter, on représente ou on détermine un espace; mais c'est une chose que de *dessiner* ou de représenter idéalement un espace, moyennant certains symboles, sur le vide imaginaire d'une feuille de papier, et c'en est une autre que de creuser et de faire jaillir un espace à l'intérieur, et, pour ainsi dire, contre un matériau solide et résistant. Dans ce dernier cas, on agit directement et avec force sur la matière, l'obligeant à faire place à un espace qui est opposé à sa nature: on la contraint, our ainsi dire, à dépasser ses propres limites physiques, à se spiritualiser. Les artistes de la *Brücke* agissent avec le toile comme si elle était une couche de matériel solide et résistant. Ils utilisent le pinceau comme le graveur utilise le ciseau ou le burin, traçant des signes durs, coupants et profonds, d'habitude en diagonale. L'espace qu'ils représentent est toujours transversal, oblique, car il « n'explose » pas librement, mais il se déploie laborieusement, en dominant peu à peu la résistance de la matière: il est justement oblique parceque, dans un certain sens, il est la résultante de deux composantes dynamiques: la surface plate et dure du bois et le poinçon qui voudrait bien pénetrer en elle perpendiculairement, mais qui dévie inévitablement. C'est de toute évidence l'espace qui se creuse dans la substance blanche et dense de l'écran-décor du *Docteur Caligari*: un espace qui, en fait, ne se donne pas comme vide, mais seulement comme déformation de la surface et dans lequel les personnages ne pénètrent ni ne se meuvent, mais se gravent ne déformant, du même coup, la surface du mur.

Or, ce qui marque, en fait, ce mur blanc, le creusant d'espaces obliques et dessinant des lignes de force contraires sur l'écran, c'est la caméra: cette machine qui n'est plus un oeil qui regarde, mais un être étrange, aveugle et titubant, qui se meut avec une effrayante force de prise, de pression et de pénétration. Un être qui ne contemple pas, mais qui viole. C'est la caméra qui, en fin de compte, détermine l'espace du cinéma expressionniste, non pas comme un espace de la vue, mais comme un espace du toucher. Il est vrai que le spectateur reçoit un choc et que cette perception est intense du fait de l'opposition crue entre le noir et le

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer

blanc; mais la perception ne fait que transmettre au spectateur « l'acte de violence » qui se réalise sur l'écran et lui communique, de la sorte, le dynamisme du film *qui se fait* devant ses yeux. Il s'agit, en somme, de communiquer une impulsion motrice qui, ne pouvant évidemment pas se réaliser comme mouvement physique, s'affirme pleinement dans l'acte même de la perception: de sorte que l'on peut dire que la perception n'est plus un fait passif mais qu'elle devient une activité véritable.

Les recherches récents de psychologie (je pense particulièrement à Lowenfeld) démontrent que l'instinct qui pousse à représenter les choses ou, plus précisément, à tracer des signes porteurs de sens, ne dépend pas, ou, en tout cas, pas entièrement, de l'expérience visuelle. Des enfants aveugles ou dont la vue est très faible, dessinent, *au départ*, comme des enfants normaux: cet instinct, cette pulsion profonde, biologique avant même que psychologique, est la même chez les uns comme chez les autres. C'est ce qu'on appelle l'impulsion *autoplastique*, qui n'est absolument pas une impulsion qui veut *représenter* l'espace, mais qui tend à se mouvoir dans le milieu ambiant, qui tend à *se faire* espace. Il ne s'agit pas encore d'un problème de la connaissance, mais seulement du problème de l'être, de la nécessité et de la difficulté d'exister.

Tout le monde sait que les courants artistiques qui, après la deuxième guerre mondiale, reprennent la voie indiquée par l'Expressionnisme, pour arriver jusqu'à cette pure « *phénoménisation* » de la *peinture-en-train-de-se-faire* qui, avec Pollock, prend le nom de *action-painting*, ces courants, dis-je, tendent justement à récupérer cette pulsion vitale, primaire, cette identité originelle entre « se trouver » dans l'espace et *devenir espace*; où l'on ne se trouve plus dans un vide platonicien hypothétique, mais dans le contexte physique, dense, compact, bondé, hostile de la réalité. On veut, en somme, retrouver le mouvement premier, celui qui est commun à l'être humain et à tous les êtres, à l'univers et à la cellule: le mouvement de la vie, celui qui est défini dans la *théorie de l'orgasme* de Wilhelm Reich. La peinture d'action ou de geste, je veux parler de l'Expressionnisme abstrait américain, s'empare donc d'une dynamique opérationnelle, qui était celle du cinéma expressionniste; mais, de plus, à travers justement le cinéma expressionniste, elle retrouve les liens avec sa propre source historique, c'est-à-dire avec l'Expressionnisme de la *Brücke* et du *Blaue Reiter.*

Le processus historique est donc le suivant:

1) le cinéma expressionniste se débarasse des orientations sociales et des velléités polémiques de la peinture expressionniste de la *Brücke*; il se greffe, si on veut, directement sur l'expérience du *Blaue Reiter* (Kandinski, Klee, Marc) dans la mesure où, justement, le *Blaue Reiter* sépare les forces formelles du problème des contenus du premier Expressionnisme;

2) le cinéma Expressionniste exploite le thème du *fantastique*, de l'Imaginaire, mais il l'utilise, non pas dans le sens de la vision, mais dans le sens du dynamisme ou du mécanisme intérieur de l'Imagination, conçue comme une activité objectivement créatrice d'images: en d'autres termes, le cinéma expressionniste transforme le fonctionnement de l'imagination en une activtié technico-opérationnelle, dont l'instrument (un véritable outil d'artisan) est une machine qui sert aux prises de vue et aux projections;

3) l'Expressionnisme abstrait américain du deuxième après guerre assume cette dynamique technico-opérationnelle comme moyen d'expression de l'*être,* en postulant que *être*, c'est exister, et visant donc, non certes pas à un *être* métaphysique, mais à l'*être* « *en ce lieu — en cette heure* » (qui-ora), à l'existence dans une situation historique déterminée. Mais il est important d'ajouter que ce processus historique est inconscient: les peintres du geste ne se rattachent pas directement au film

expressionniste de l'après guerre, mais à ce qui est passé dans le langage courant du cinéma, collaborant en cela à déterminer les intuitions fondamentales de la civilisation contemporaine, à propos de l'espace et du temps, à ce qu'on pourrait appeler le « *ce qui se passe en ce moment* » (qui-ora). Nous ne pensons pas au « cinéma-art », mais plutôt au cinéma comme industrie culturelle et comme phénomène social: un phénomène auquel nous réagissons, en voulant éliminer la machine comme symbole industriel et en recherchant une spontanéité instinctive, une pulsion vitale primaire, qui nous servirait à nous libérer de la machine.

Le fait que la peinture d'action ou de geste, c'est-à-dire la peinture qui se réalise et fait de sa réalisation un phénomène, élimine la machine, démontre *ad absurdum* que le problème central c'est justement la machine: dans la machine qui communique sa propre réalisation, le cinéma expressionniste identifiait symboliquement la *Machine* comme une entité, comme une forme nouvelle et inquiétante de l'être. La *Machine* est vraiment la grande obsession de notre siècle: pour la première fois, dans le cinéma expressionniste, la machine est non seulement un instrument, mieux encore un instrument artisanal, mais c'est aussi un instrument qui s'insère directement dans la réalité psycho-physique de l'homme moderne, elle intervient dans son cycle vital, elle l'exprime. L'angoisse qui transparaît dans tous les films expressionnistes, c'est l'angoisse de l'homme qui constate que, non seulement il s'exprime à travers la machine, mais aussi qu'il se fait exprimer par la machine: au point qu'il ne contrôle plus sa propre expression, qu'il ne se reconnaît pas dans ses manifestations ou bien qu'il se découvre, avec effroi, complètement différent de ce qu'il croiait être. Si on a pu concevoir et réaliser une machine-oeil, on pourra concevoir, aussi bien, une machine-bras, jambes, estomac, foie, sexe: une machine, en somme, qui reproduise et amplifie toute l'expérience, consciente ou inconsciente, que l'homme a du monde. Une machine qui puisse remplacer l'homme, qui soit un homme d'un genre différent. Dans ce domaine, les premières intuitions se situent, justement, dans l'histoire du cinéma, et spécifiquement dans l'histoire du cinéma expressionniste ou de tradition expressionniste: il suffit de penser à Murnau, à Lang.

Faut-il donc penser, alors, que la technologie industrielle ne serait pas l'organisation de la rationalité humaine, mais au contraire, l'exploitation de l'irrationnel? Il ne s'agirait plus de la technique du conscient mais de celle de l'inconscient; nous serions en présence, donc, d'une technique collective de l'inconscient collectif? Le cinéma expressionniste ne se borne pas à envisager cette hypotèse angoissante, il la vit dans toute sa portée dramatique. Il sait qu'il est le dispositif technologique et industriel qui exprime la réalité profonde de la société: le moyen grâce auquel la société comme ses propres crimes et, en même temps, les reconnaît, elle avoue ses propres complexes, ses tabous, ses angoisses, ses mythes. Ce cinéma sait qu'il est, en somme, le plus puissant et le plus terrible des dispositifs du monde technologique actuel: civilisation suprême et suprême barbarie. L'art *qui se fait* est aussi un art qui s'use, qui se consume dans sa réalisation: le cinéma est la machine qui fait l'art et qui le détruit, qui réalise le but suprême de la civilisation et anéantit l'histoire de la culture, qui commet la dernière des fautes tout en demeurant innocente, c'est la machine de la vie totale qui produit la mort.

En conclusion, si nous acceptons l'idée que notre temps écrit un chapitre de l'histoire de l'esthètique dans lequel on explique comment l'art *se détruit en se faisant* et comment paradoxalement l'art meurt en accouchant de lui même, nous devons reconnaître que le cinéma expressionniste, dans son caractère de pure expérience opérationnelle, a une grave responsabilité non seulement dans l'histoire du cinéma, mais dans celle de l'esthètique et, je dirais même, dans l'histoire de la civilisation de notre siècle.

I libri

La musica, enciclopedia storica e dizionario, sotto la direzione di GUIDO M. GATTI, a cura di ALBERTO BASSO, Torino, U.T.E.T., 1966.

La più accurata enciclopedia di saggi — come la *Universale dell'Arte* — pur nella sua ricchezza, ma anche arbitrarietà di scelte, può far rimpiangere il dizionario. Un dizionario fa desiderare quasi sempre un approfondimento che di solito da solo non può dare. La *Musica,* realizzata dall'U.T.E.T., con la direzione di GUIDO M. GATTI e la cura di ALBERTO BASSO, è stata concepita in 6 volumi che vogliono per due terzi assolvere, appunto, al compito di enciclopedia storica monografica, e per un terzo restare alla tradizione del dizionario.

La formula è felice perché è in grado di accontentare esigenze di orientamento critico e, insieme, di informazione. I due strumenti, separati e coordinati, si integrano, ma non, diciamolo pure, con quelle carenze che anche iniziative similari chiaramente denunciano, magari per la discutibile scelta di alcuni collaboratori, Qui le monografie ordinate sono omogenee, hanno una visione storico critica coerente, e l'apparato scientifico è assolutamente inappuntabile; le firme tutte autorevoli, sono attinte su vasta scala internazionale.

Gli argomenti trattati sono circa 300 ordinati alfabeticamente: si tratta di strumenti (Arco, Clavincembalo, Organo), problemi storici (Ars antiqua, Troubadours e Trouveres), culture (Africa, Musica bizantina), questioni musicali (Psicologia della musica, sociologia, etnomusicologia), musicisti (Bach, Berg, Cavalli, Cherubini) che sono solo ottanta in tutto, e non ci troverete magari Gershwin — ma tutti di importanza fondamentale nella storia della musica; infine voci di attualità riguardanti le nuove forme di espressione e lo spettacolo (Scenografia e regia, Balletto, Musica per film, Musica Sperimentale).

I musicologi che hanno partecipato a questa summa della scienza musicale sono oltre centoventi appartenenti a ventidue paesi. Tra gli italiani, Luciano Alberti per la scenografia e regia, Diego Carpitella per la Etnomusicologia, Fedele D'Amico (Berlioz), Andrea della Corte (critica musicale,

Libretto, ecc.), Mario Bortolotto (Espressionismo), Domenico Guarcero (Musica Sperimentale), Massimo Mila (Bartok), Ferruccio Vignarelli (Clavicembalo), Adelmo Damericini (Musica di scena) ecc.; tra i numerosissimi stranieri figurano Claude Rostand (Bizet), Peter Brinson (Balletto), Howard Brown (Madrigale), Alfred Dürr (Bach), Marc Pincherle (Vivaldi), Armand Machabey (Teoria della musica), e così via.

Ottanta fitte colonne occupa il saggio su *Scenografia e Regia* di Luciano Alberti che ha scritto anche la voce *Teatro*, mentre *Teatro religioso* è affidato a Solange Corbin.

Della musica per film si è occupato Roman Vlad che dà un nutrito repertorio di titoli di film per i quali la collaborazione del musicista acquista particolare importanza; e chiarisce i rapporti, positivi o no, col cinema, di compositori come Schönberg, Strawinsky, Prokoviev.

Nella voce musica sperimentale, rifacendosi alle esperienze dei futuristi, Domenico Guarcero rammenta l'intonarumori (1913) ed il rumorarmonio di Russolo (1924). Non è ricordato un interessante esperimento, del resto pochissimo noto, di musica cromatica (1912) dovuto ai futuristi Arnaldo Ginna e Bruno Corra, che dalla musica arrivano all'arte cinetica e al film astratto, da essi teorizzato nel trattato *Arte dell'avvenire* (1910). Avevano tentato anche di costruire un pianoforte cromatico...

A tutti gli autori presentati, e questo è un aspetto particolarmente prezioso dell'Enciclopedia, seguono rigorosi e completi cataloghi delle opere. Ricca è anche la parte illustrativa, con numerose tavole a colori, scrupolose le bibliografie che completano ogni voce. Un lavoro nell'insieme estremamente pregevole per chiarezza, ordine e minuziosità nozionistica congiunta ad un metodo critico e storiografico di assoluto valore scientifico.

M. V.

VITTORIO DE SICA-HERBERT LIST: *Napoli, una città nei suoi personaggi.* Ideazione e consulenza di CESARE ZAVATTINI. Milano, Rizzoli, 1968, In 4°, pp. 206, L. 7.000, con tavv. b/n.

Un libro fotografico, o meglio un fotolibro, può essere come un film, un romanzo, una poesia: può esprimere il mondo dell'autore che l'ha costruito, la sua visione della vita, il suo credo filosofico, politico, religioso. Quando Cesare Zavattini e Paul Strand, molti anni fa oramai, diedero alle stampe il sopravvalutato ma pur sempre stimolante e « storico » *Un paese*, i due autori misero nel libro il meglio di se stessi; solo che poi, all'atto pratico, Zavattini, con le sue splendide didascalie, introdusse la realizzazione concretizzata dal famoso « pedinamento », mentre, proprio dal lato opposto della visione realistica, l'americano Strand, giunto a una secca, risentita classicità dopo i crudi trascorsi espressionistici, decantò la materia grezza, emiliana, di sangue e lotta, di amore e politica, di acredine e pietà, di dolcezza e dolore, in una classicità distesa, che somigliava più alla grande fotografia americana degli anni trenta che non ai problemi nostri prospettati e avanzati, appunto, da Zavattini. Si vuol dire che *Un paese* presentò un binomio tra i più contrastanti che si possano immaginare. Forse per questa ragione il libro colpì così a fondo, fu (ed è) così importante.

Stavolta Zavattini ha ideato un libro su Napoli, sui suoi personaggi, sui suoi tipi, sulle sue strade. Colore, colore in abbondanza. Quello che piace alla turista inglese e quello che interessa il sociologo. Tuttavia Zavattini ha trovato realizzatori molto più aderenti di quel che non fosse stato una dozzina d'anni fa Paul Strand.

Vediamo. List ha un senso classico della visione fotografica. Fa fotografie che a un certo livello potrebbero anche essere definite « svizzere », cioè ben levigate, ben fatte, fotografie che descrivono più che interpretare. E piacciono a tutti. Un Cartier-Bresson molto più dolce, tenero con le cose della vita. Forse, senza problemi politici, spirituali da avanzare. Ed ecco la figura di De Sica: dopo molti film, dopo tanta gloria, un ritornare — come faceva Giuseppe Marotta — nelle strade della sua Napoli, rivederne i volti così miracolosamente tipici, volti d'oggi ma che potrebbero essere di due, tre secoli fa (da Napoli la gente non emigra mai e quindi la tipologia somatica dei suoi abitanti resta inalterata, con quel suo peso sensuale e fisico veramente unico).

Un lavoro ancora, descrittivo, più che di interpretazione o di narrazione. I tre autori si sono incontrati senza dramma, senza antinomie, come invece capitò con *Un paese*. Perciò è venuto fuori un libro chiaro, armonioso, intriso di una luce umana, distesamente partecipe.

Un libro che piacerà anche al grosso pubblico mentre nel caso di Strand e Zavattini ci fu solo un entusiasmo (a volte eccessivo) della critica, laddove, forse anche perché i tempi nostri non erano maturi per i fotolibri a livello intellettuale, il pubblico medio lo ignorò quasi completamente.

Ed ora, questa Napoli edita da Rizzoli, con questi nomi grossi, amabili e seri, ci viene incontro con la sua pagana, cattolica filosofia del vivere, con la sua arte secolare dell'arrangiarsi, coi suoi splendidi bambini che sembrano angeli barocchi, coi suoi occhi neri, con le sue sagge, stupende ragazze dai capelli corvini, con le sue vecchie grasse, coi suoi vecchietti risecchiti in uno spasimo di orgoglio e di alterigia. Cara Napoli davvero, che ci fa incontrare Dio quando il mondo dei consumi, arido ed edonistico, ce ne allontana attraverso un processo tanto « occulto » quanto finemente allusivo e politico. Questa Napoli pare un pianeta, inalterata nei suoi vicoli, nelle sue secolari miserie. Ma sì, è anche reazione tutto questo, chi non lo sa, ma fortunatamente oggi si possono dire queste cose senza essere tacciati, come dieci anni fa, di qualunquismo. Si vuol dire che la virtù cristiana di Napoli resiste oltre il tempo dell'industria, dei week-end, delle utilitarie, delle abitazioni gelide e senza cuore, dei cannibali che noi siamo e saremo quanto prima, dei campi di sterminio (che ci sono ancora), dei rifugi atomici (già proprietà dei più *fortunati* tra noi).

Che poi una nuova dimensione della storia, del progresso, debba arrivare anche per Napoli, per i suoi vicoli, per le sue millenarie miserie, lo sappiamo tutti; il libro non lo dice, ci mancherebbe altro. Per questo il suo fascino resta in superficie, sulla pelle di un turismo lirico-descrittivo. Per questo tutto sembra così armonioso, così dolce, così vellutato. E le fotografie di List sono innocenti e belle, pudiche e fievolmente appassionate.

Giuseppe Turroni

Tre passi nel delirio a cura di Liliana Betti, Ornella Volta, Bernardino Zapponi, Cappelli editore, Bologna 1968, L. 3.000.

E ormai quasi leggendario il « far cinema » di Federico Fellini, una leggenda tramandata ai posteri dai rotocalchi e dai libri, primo fra tutti quello ormai « classico » su *La dolce vita*, curato da Tullio Kezich per la stessa collana — « Dal soggetto al film », diretta da Renzo Renzi — in cui esce oggi il volume su *Tre passi nel delirio*. Modesto, nella redazione, è qui il contributo di Bernardino Zapponi: più ampi quelli di Liliana Betti e di Ornella Volta, che si leggono come per gustare una continua e piacevole avventura. Tuttavia, se il modello è ancora quello di Kezich, *Tre passi nel delirio* non è *La dolce vita*; e l'episodio di Fellini avrebbe avuto bisogno di una documentazione che, anziché ribadire una illustrazione, dall'esterno, ne mettesse in evidenza la « rottura » critica e grottesca che è al suo interno, lontano da *La dolce vita* e da *8 1/2* e sviluppando piuttosto la linea di *Giulietta degli spiriti*.

Assai meno importanti — senza entrar nel merito rigoroso della qualità — i racconti di Malle e in particolare di Vadim, come il libro riconferma.

La collana « Dal soggetto al film », gloriosa iniziativa giunta alla trentasettesima opera, dal 1954 a oggi, ha notevolmente diminuito, negli ultimi tempi, la frequenza d'uscita: confidiamo che ciò non preluda alla sua sospensione, perché l'idea è più che mai valida, perché il quadro della sua attività riassume una parte importante del cinema italiano post-neorealistico, anche se mancano molti film nuovi, molti registi giovani, molti degli esordienti più interessati. A chi domani vorrà scrivere la storia del cinema italiano, i volumi che Renzi ha seguito e amorosamente organizzato — e quelli che ancora egli organizzerà — saranno comunque insostituibile sussidio di documentazione e di studio, quale nessuna altra cinematografia può vantare. E questa è davvero la via per un rigoroso approfondimento culturale, dal momento che allo storico personale ed autonomo — unico ed universale e generico possessore dello scibile filmico — dovrà sempre più subentrare un lavoro serio di équipe e di diretta e originale conoscenza.

G.G.

Elenco dei film usciti a Roma

dal 1°-I al 31-III-1968

a cura di ROBERTO CHITI (*)

Agente Ted Ross, rapporto segreto - v. *El Salario del crimen.*
Amare per vivere - v. *L'étrangère.*
Angelica e il gran sultano - v. *Angelique et le sultan.*
A sangue freddo - v. *In Cold Blood.*
Assassini del karaté, Gli - v. *Karate Killers.*
Attico sopra l'inferno, Un - v. *The Penthouse.*
Bandidos.
Banditi a Milano.
Brutti di notte.
Calda notte dell'ispettore Tibbs, La - v. *In the Heat of the Night.*
Camelot - v. *Camelot.*
Caroline Cherie - v. *Caroline Chérie.*
Carta che vince, carta che perde - v. *The Flim-Flam Man.*
Cenerentola - v. *Cinderella.*
Cinese, La - v. *La chinoise.*
Colt in pugno al diavolo, Una.
Come far carriera senza lavorare - v. *How to Succeed in Business without Really Trying.*
Come ho vinto la guerra - v. *How I Won the War.*
Commedianti, I - v. *The Comedians.*
Conto alla rovescia - v. *Countdown.*
Costretto ad uccidere - v. *Wild Penny.*
Crepa tu... che vivo io! - v. *Bandidos.*
Dalle Ardenne all'inferno.
Diabolik.
Divorzio all'americana - v. *Divorce American Style.*
Dolce corpo di Deborah, Il.
Dolci vizi della casta Susanna, I - v. *Die Wirtin and der Lahn.*
Dollari flasi per un assassino - v. *Rebel City.*
Due facce del dollaro, Le.
Escalation.
Favoloso Dottor Dolittle - v. *Doctor Dolittle.*
Feldmarescialla, La.
Folli veneri di Akira, Le - v. *Dani.*
Frank Costello, faccia d'angelo - v. *Le Samourai.*
Gang dei diamanti, La - v. *Jack of Diamonds.*
Gioco di massacro - v. *Jeu de massacre.*
Giorno della civetta, Il.
Giovani lupi, I - v. *Les jeunes loupes.*
Giovani tigri, I.
Grandi vacanze, Le - v. *Les grandes vacances.*
Guerra, amore e fuga - v. *The Secret War of Harry Frigg.*
Hondo - v. *Hondo.*
Incendio di Roma, L'.
Indovina chi viene a cena? - v. *Guess*

(*) Casts e credits di questi film sono stati riportati nelle *pagine gialle* del numero 5-6, 1968.

Who's Coming to Dinner.
Investigatore, L' - v. *Tony Rome.*
Italian Secret Service.
Lamiel - v. *Lamiel.*
Little Rita nel West.
Lola Colt o Lola Colt faccia a faccia con El Diablo.
Lontano dal Vietnam - v. *Loin du Vietnam.*
Marito è mio e l'ammazzo quando mi pare, Il.
Morte ha fatto l'uovo, La.
Notte per 5 rapine, Una - v. *Mise à sac.*
Occhi della notte, Gli - v. *Wait Until Dark.*
Operazione San Pietro.
Ora della furia, L' - v. *Firecreek.*
Ora delle pistole, L' - v. *Hour of the Gun.*
Ora del lupo, L' - v. *Vargtimmen.*
Oro di Londra, L'.
Per Gunn - 24 ore per l'assassino - v. *Gunn.*
Più bella coppia del mondo, La.
Più grande rapina del West, La.
Playtime - v. *Playtime.*
Preparati la bara!
Professionisti per un massacro / El rojo de la sangre y el amarillo del oro.
Profeta, Il.
Protagonisti, I.
Quei fantastici pazzi volanti - v. *Jules Verne's Rocket to the Moon.*
Questo difficile amore - v. *The Family Way.*
Rapina al treno postale, La - v. *Robbery.*
Rapporto Fuller, base Stoccolma.
Sansone e il tesoro degli Incas.
Sentenza di morte.
Senza un attimo di tregua - v. *Point Blank.*
Sergente Ryker, Il - v. *Sergeant Ryker.*
Sesso degli angeli, Il.
7 cinesi d'oro.
7 fratelli Cervi, I.
Si salvi chi può - v. *Le petit baigneur.*
Squadra omicidi: sparate a vista! - v. *Madigan.*
Superspia K - v. *Assignment K.*
Tesoro della foresta pietrificata, Il.
Trans-Europ Express - A pelle nuda - v. *Trans-Europ Express.*
Tre affari del signor Duval, I - v. *Pouic-Pouic.*
Valle delle bambole, La - v. *Valley of the Dolls.*
Vendetta all'O.K. Corral - v. *Hour of the Gun.*
Via dalla pazza folla - v. *Far from the Madding Crowd.*
Violence - v. *Born Losers.*
Violenza per una monaca - v. *Encrucijada para una monja.*

Film usciti a Roma dal 1°-IV al 31-VII-1968

A casa dopo l'uragano - v. *Home from the Hill.*
A-117, colpo grosso a Los Angeles - v. *The Right Hand of the Devil.*
Acid, delirio dei sensi.
Affare Goshenko, L' - v. *L'Espion.*
Agente Z-55, mision Coleman / Occhio per occhio, dente per dente
Al di là della legge.
Alta infedeltà.
Amants, Les - v. *Les amants.*
Amore senza ma... L' - v. *Amour avec des si.*
Arte di arrangiarsi, L'.
Artiglio blu, L' - v. *Die blaue Hand.*
Assalto al centro nucleare / El gran golpe de Niza (*Per favore non sparate col cannone*)
Assalto al treno di stato.
Assassinio made in Italy / Il segreto del vestito rosso (*El secret de Billy North*).
Astronave degli essere perduti, L' - v. *Quartermass and the Pit.*
Attacco alla Costa di ferro - v. *Attack of the Iron Coast.*
Ayako - v . *Ayako.*
Bacio per morire, Un - v. *Once before I Die.*
Bambi - v. *Bambi.*
Bandito nero, Il - v. *The Ride to Hangman's Tree.*
Battaglia del Mediterraneo, La - v. *Flammes sur l'Adriatique.*
Battaglia di Alamo, La - v. *The Alamo.*
Benjamin, ovvero le avventure (*non* memorie) di un adolescente - v. *Benjamin, ou les memoires d'un puceau.*
Bionda di Pechino, La - v. *Blonde de Pekin.*
Buco in fronte, Un
Buttati, Bernardo! - v. *You're a Big Boy Now.*
Caccia al maschio - v. *La chasse à l'homme.*
Cappello pieno di pioggia, Un - v. *A Hatful of Rain.*
Capriccio all'italiana.
Carmen Baby - v. *Carmen Baby / Carmen 13.*
Carnevale dei ladri, Il - v. *The Caper of the Golden Bulls.*
Casa delle vergini dormienti, La - v. *Nemereru Bijio*
Cavaliere di Lagardère, Il - v. *Les aventures de Lagardère* - epis.: *Le petit parisien.*
Cerchio di sangue, Il - v. *Berserk.*
Chi ha detto che c'è un limite a tutto... - v. *Monsieur le President Directeur Général* o *Appelez-moi maitre!*
Ciarlatano, Il -v. *The Big Mouth.*
Ci divertiamo da matti - v. *Smashing Time.*
Cimarron - v. *Cimarron.*
Collezionista, La - v. *La Collectionneuse.*
Colt, cinque dollari, una carogna, Una.

Comanceros, I - v. *The Comancheros.*
Comandamenti per un gangster.
Come salvare un matrimonio e... rovinare la propria vita - v. *How to Save a Marriage and Ruin Your Life.*
Commandos in azione - v. *Trunk to Cairo.*
Complesso del sesso, Il - v. *I'll Never Forget What's Is Name.*
Congiura di spie - v. *Peau d'éspion.*
Corsa del secolo, La - v. *Les Cracks.*
Custer il ribelle - v. *The Legend of Custer.*
Daleks, il futuro fra un milione di anni - v. *Daleks - Invasion Eart. 2150 A.D.*
Dieci comandamenti, I - v. *The Ten Commandments.*
Dio li crea... io li ammazzo.
Django cacciatore di taglie - v. *Dos mil dolares por Coyote.*
Django killer per onore - v. *El proscrito del Rio Colorado.*
Donna del West, La - v. *The Ballad of Josie.*
El Cisco.
E intorno a lui fu morte / Tierra brava.
Erba del vicino è sempre più verde, L' - v. *The Grass is Greener.*
Ereditiera di Singapore, L' - v. *Pretty Polly.*
Errore di vivere, L' - v. *Charlie Bubbles*
Eva, la verità sull'amore - v. *The Borgia Stick.*
Faccio saltare la banca - v. *Faitez sauter la banque.*
Fantasma di Londra, Il - v. *Der Mönch mit der Peitsche.*
FBI contro i gangsters - v. *The Borgia Stick.*
Folle impresa del dottor Schaefer, La - v. *The President's Analyst.*
Franco, Ciccio e le vedove allegre.
Gangster '70.
Gastone.
Giardino delle torture, Il - v. *Torture Garden.*
Giorni della paura, I - v. *The Dangerous Days of Kiowa Jones.*
Giorni della violenza, I.
Giovani prede - v. *Mikros Afrodites.*
Giurò... e li uccise ad uno ad uno (*Piluk il timido*).
Goldface, il fantastico superman.
Grande caldo, Il - v. *The Big Heat.*
Gran golpe de Niza, El / Assalto al centro nucleare (*Per favore non sparate col cannone*).
Grazie zia.
Guerriglieri dell'Amazzonia, I - v. *Sullivan's Empire.*
Gungala, la pantera nuda.
Hallucination - v. *The Damned.*
Helga - v. *Helga.*
Imboscata, L' - v. *The Ambushers.*
Immensità, L' o La ragazza del Paip's.
Impiccalo più in alto - v. *Hang 'Em High.*
In gamba... marinaio! - v. *Nobody's Perfect.*
Intrigo a Montecarlo - v. *Deadly Roulette.*
Io, 2 ville e 4 scocciatori - v. *Nous irons à Deauville.*
Io ti amo.
Io, una donna - v. *Jeg-en Kvinde.*
Jim, l'irresistibile detective - v. *A Lovely Way to Die.*
John il bastardo.
Johnny Banco - v. *Johnny Banco.*
Killer adios.
Killer per Sua Maestà, Un.
Leggenda di Lobo, La - v. *The Legend of Lobo.*
Lunga fuga, La - v. *The Longest Hundred Miles.*
Lunga notte di Tombstone, La - v. *Cronica de un atraco.*
Lunga sfida, La.
Lungo coltello di Londra, Il - v. *Circus of Fear / Circus of Horror.*
Lungo viaggio verso la notte, Il - v. *Long Day's Journey into Night.*
Maledizione dei Frankenstein, La - v. *Frankenstein created Woman.*
Mano che uccide, La - v. *Danger Route.*
Manon '70 - v. *Manon '70.*
Marines all'inferno - v. *Iron Angel.*
Maschio e la femmina, Il - v. *Masculin-Féminin.*
Meravigliosa realtà, Una - v. *What's So Bad about Feeling Good?*
Mercenari di Macao, I - v. *Kill a Dragon.*
Mezzogiorno di fuoco - v. *High Noon.*
Miliardario... ma bagnino - v. *Clambake.*
Miliardo l'eredito io, Il - v. *Certains l'aiment froide.*
Milione di dollari per 7 assassini, Un.

Minigonna proibita della compagna Schultz, La - v. *The Wicked Dreams of Paula Schultz.*
Mio amico il diavolo, Il - v. *Bedazzled.*
Mondo è pieno di papà, Il - v. *Doctor, You ve got to be Kidding.*
Mosaico del crimine, Il - v. *Jigsaw.*
Mouchette, tutta la vita in una notte - v. *Mouchette.*
Nell'inferno degli eroi (già: Le avventure di un giovane) - v. *Hemingway's Adventures of a Young Man.*
New York: ore 3 - L'ora dei vigliacchi - v. *The Incident.*
Nibelunghi, I - v. *Die Nibelungen.*
Noi e... la gonna (Stanlio e Ollio, avventura a Vallechiara) - v. *Swiss Miss.*
Notte infedele, La - v. *La nuit infidele.*
Occhio per occhio dente per dente / Agente Z-55, mision Coleman.
Odia il prossimo tuo.
Oggi a me... domani a te.
Ognuno per sé.
Ombrello pieno di soldi, Un - v. *Le jardinier d'Argenteuil.*
Onda lunga, L' - v. *The Sweet Rive.*
Oro del mondo, L'.
Otello - v. *Othello.*
8 falsari, una ragazza e... un cane onesto - v. *Who's Minding the Mint?*
Pane amaro, Il.
Paris Secret - v. *Paris Secret.*
Per favore non sparate col cannone (*Assalto al centro nucleare* o *El gran golpe de Niza*).
Per il re, per la patria e per Susanna - v. *Les fêtes galantes.*
Per un corpo di donna - v. *Don't Just Stand There.*
Pianeta delle scimmie, Il - v. *Planet of the Apes.*
Piccola ragazza calda, Una - v. *Chans.*
Piluk il timido - v. *Giurò... e li uccise ad uno ad uno.*
Pirata del re, Il - v. *King's Pirate.*
Poker di pistole.
Porta sbarrata, La - v. *The Shuttered Room.*
Prato di Bezhin, Il - v. *Bezhine Lovj.*
Professionisti per una rapina - v. *Zimmer 13.*
Quando la moglie è in vacanza - v. *Seven Years Itch.*
Quella carogna dell'ispettore Sterling.
Quella sporca storia del West.
15 forche per un assassino.
Ragazza del Paip's, La o L'immensità.
Ragazzi di Camp Siddons, I - v. *Follow Me Boys!*
Ragazzo e una ragazza, Un - v. *Le Grand Dadais.*
Raggio infernale, Il / Nido de espias.
Rapina più scassata del secolo, La - v. *The Great St. Trinian's Train Robbery.*
Redivivi, I - v. *The Frozen Dead.*
Re ed io, Il - v. *The King and I*
Ringo il cavaliere solitario - v. *Ringo, el caballero solitario.*
Rio Diablos - v. *Die Banditen vom Rio Grande.*
Rivolta dei teen-angers, La - v. *Teenage Rebellion.*
Rose rosse per il führer.
Sadico, Il - v. *Who Killed Teddy Bear?*
Sale e pepe, superspie hippy - v. *Salt and Pepper.*
Samoa, la regina della giungla.
Sanjuro - v. *Tsubaki Sanjuro.*
Sconosciuto in casa, Uno - v. *Stranger in the House.*
Scuola della violenza, La - v. *To Sir, with Love.*
Secret de Billy North, El (*Il segreto del vestito rosso / Assassinio made in Italy*).
Seduto alla sua destra.
Segreto dello scorpione, Il - v. *The Scorpio Letters.*
Segreto del vestito rosso, Il / Assassinio made in Italy (*El secret de Billy North*).
Selvaggi, I - v. *Wild Angels.*
Sequestro di persona.
Sesso perduto - v. *Honno.*
7 spose per 7 fratelli - v. *Seven Brides for Seven Brothers.*
7 volontari del Texas - v. *Journey to Shiloh.*
Sexy Gang - v. *Sexy Gang.*
Sfida oltre il Fiume Rosso - v. *The Pistolero of Red River.*
Sigpress *o* Sigpress contro Scotland Yard.
Sparate a vista su Killer Kid - v. *Duell vor sonnenun tergang.*
Spia dal naso freddo, La - v. *The Spy with a Cold Nose.*

Spiaggia rossa, La - v. *Beach Red.*
Spie oltre il fronte - v. *In Enemy Country.*
Splendore nell'erba - v. *Splendor in the Grass.*
Sposa in nero, La - v. *La mariée était en noir.*
Stanlio e Ollio, avventura a Vallechiara (Noi e... la gonna) - v. *Swiss Miss.*
Stanlio e Ollio teste dure (*già* Vent'anni dopo) - v. *Blockheads.*
Storia di una monaca - v. *The Nun's Story.*
Supercolpo da 7 miliardi.
Tierra brava / E intorno a lui fu morte.
Tigre in corpo, La - v. *Chubasco.*
Treni strettamente sorvegliati - v. *Ostre Slodovane Vlaky.*
Tre passi dalla sedia elettrica - v. *Reprieve.*
Tre Superman a Tokio.
Tunica, La - v. *The Robe.*
Tutte le sere alle nove - v. *Our Mother's House.*
Tutto per tutto.
Uccidete Johnny Ringo.
Ultimo safari, L' - v. *The Last Safari.*
Ultimo Samurai, L' - v. *Joi-Uchi.*
Uomo bianco, tu vivrai - v. *No Way Out.*
Uomo che valeva miliardi, L' - v. *L'homme qui valait des milliards.*
Uomo che viene da lontano, L' - v. *The Man Outside.*
Uomo chiamato Flinstone, Un - v. *A Man Called Flinstone.*
Uomo, un cavallo, una pistola, Un.
Uomo venuto per uccidere, L' - v. *Un hombre vino a matar* o *Rattler Kid.*
Vecchia legge del West, La - v. *Waterhole 3.*
Vecchio e il bambino, Il - v. *Viel homme et l'enfant.*
Vendo cara la pelle.
Verde prato dell'amore, Il - v. *Le Bonheur.*
Verdi anni della nostra vita, I - v. *Le Grand Meaulnes.*
Vergine, Il - v. *Le Départ.*
Vergine di Samoa, La.
Vigliacchi non pregano, I.
Violenza per una giovane - v. *La Joven* o *The Young One.*
Viscount, furto alla banca mondiale, The - v. *Vicomte règle ses comptes.*
Vivere da vigliacchi, morire da eroi - v. *Chuka.*
Vivo per la tua morte.
Volo 1-6 non atterrate - v. *The Doomsday Flight.*
Waco, una pistola infallibile - v. *Waco.*
Warkill - v. *Warkill.*
Week-end - Una donna e un uomo dal sabato alla domenica - v. *Week-End.*
Wehrmacht ora zero - v. *Westerplatte.*
Zorro il ribelle.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ACID, DELIRIO DEI SENSI — **r.**: Giuseppe Scotese - **s.**: Vinicio Marinucci, G. Scotese dal romanzo di Erskine Williams « LSD, Paradiso per 5 dollari » - **sc.**: Ernesto Guida, V. Marinucci, G. Scotese, Arnaldo Marrosu - **f.** (superpanoramic, eastmancolor): Gianpaolo Santini - **m.**: Francesco A. Lavagnino, Armando Trovajoli - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Janet Tiller (Paula), Bud Thompson (Sal), Stephen Forsyth (Eddie), Annabella Andreoli (Patricia), Norman Davis (Nicky), Federica Sachs (Ursula), Bruna Caruso (Shelley), John Bartha - **p.**: G. Scotese e Alberto Kanetti per la Scotese-Kanetti-Clodio - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: I.D.I.E.F. (regionale).

AL DI LA' DELLA LEGGE — **r.**: Giorgio Stegnani - **s.**: Warren

Kiefer - **sc.**: Mino Roli, Warren Kiefer, Fernando Di Leo, Giorgio Stegnani - **f.** (techniscope, technicolor): Enzo Serafin - **m.**: Riz Ortolani - **scg.**: Franco Bottari - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Lee Van Cleef (Cudlip), Antonio Sabàto (Ben Novack), Lionel Stander (il predicatore), Graziella Granata (Sally), Gordon Mitchell (Burton), Carlo Pedersoli, Ann Smyrner (Lola), Herbert Fux, Carlo Gaddi, Enzo Fiermonte (sceriffo Ferguson), Hans Elwenspoex, Bud Spencer, Günther Stoll, Adriana Facchetti, Al Osmond, Fernando Poggi, Valentina Arrigari, Romano Puppo, Nino Nini - **p.**: Alfonso Sansone e Enrico Chroscicki per la Sancrosiap/ Roxy - **o.**: Italia-Germania Occ., 1967-68 **d.**: CINERIZ.

AMBUSHERS, The (L'imboscata) — **r.**: Henry Levin - **r. II° unità:** James Havens - **s.**: dal romanzo di Donald Hamilton - **sc.**: Herbert Baker, - **f.** (technicolor): Burnett Guffey, Edward Colman - **f. II° unità:** Jack Marta, Tony Braun - **m.**: Hugo Montenegro - **scg.**: Joseph Wright - **e.s.**: Danny Lee - **mo.**: Harold F. Kress - **int.**: Dean Martin (Matt Helm), Senta Berger (Francesca Madeiros), Janice (Sheila Sommers), James Gregpry (MacDonald), Albert Salmi (José Ortega), Kurt Kasznar (Quintana), Beverly Adams (Lovey Kravezit), David Mauro (Nassim), Roy Jenson (Karl), John Brascia (Rocco), Linda Foster (Linda), Annabella Incontrera e le Slaygirls - **p.**: Irving Allen e Douglas Netter per la Meadway-Claude - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Columbia-Ceiad.

AMOUR AVEC DES SI..., L' (L'amore senza ma) — **r.**: Claude Lelouch - **s.**: e **sc.**: C. Lelouch - **f.**: Jean Collomb - **m.**: Danyel Gérard e Daniel Colombier - **scg.**: Mario Franceschi - **mo.**: Claude Barrois - **int.**: Guy Mairesse (Robert Blam), Janine Magnan (l'autostoppista), Richard Saint-Bris (I poliziotto), Jean Franval (II poliziotto), France Noëlle (padrona dell'albergo), Jacques Martin (giornalistà), Rita Maiden (cameriera del I ristorante), Lyonnais (il testimone), Daurand, Papineau, Mosin, Joelle Picaud, Morane, I Brutos - **p.**: C. Lelouch e Pierre Braunberger per Films 13 - Les Films de La Pléiade - **o.**: Francia, 1962-63.

ANGEKLAGT NACH §218/ ARTZ STELL FEST, Der (Eva, la verità sull'amore) — **r.**: Aleksander Ford - **s.** e **sc.**: David Wechsler - **f.** (bianco e nero e a colori): Eugen Schüfftan - **m.**: Robert Blum - **scg.**: Heinrich Weidemann - **mo.**: Hermann Haller, Gisela Neumann - **int.**: Tadeusz Lomnicki, René Deltgen, Margot Trooger, Sabine Bethmann, Dieter Borsche, Charles Regnier, Peter Oehme, Lutz Altschul, Hermann Frick, Margrit Neuhaus, Fred Tanner, Elfriede Volker, Franz Matter, Sepp Zuger, Beate Tschuddi, Vera Jesse, Peter Kummer, Ursula Heyer, Georg Wenkhaus, Gisela Glietz, Irmgard Delschneider, Gert Westphal - **p.**: CCC Filmkunst-Fono/Preasens - **o.**: Germania Occid.-Svizzera, 1965 - **d.**: regionale.

ASSALTO AL CENTRO NUCLEARE / EL GRAN GOLPE DE NIZA (Per favore, non sparate col cannone) — **r.**: Mario Caiano - **s.**: Arturo Marcos Tejedor - **sc.**: Sandro Continenza, A.M. Tejedor - **f.** (eastmancolor): Julio Ortas - **m.**: Angel Oliver Piña - **scg.**: Cubero e Galicia - **mo.**: Antonio Jimeno - **int.**: Frank Wolff (Lefèvre), Rossella Como (Claudine), Claudio Gora (il proprietario dello yacht), Jesus Puente (Talbot), Gérard Landry (il colonnello), Toni Ucci (Théo), Thea Fleming (Huguette), Luigi Radaelli (Zéro), Gian Piero Albertini (Joe), Josiane Gilbert (Fiamma), Pippo Starnazza, Aldo Bufi Landi - **p.**: Nike Cinemat / Fenix Film - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: regionale.

ASSALTO AL TESORO DI STATO — **r.**: Peter E. Stanley [Piero Pierotti] - **s.** e **sc.**: P. Pierotti, Gianfranco Clerici - **f.** (eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Pier Vittorio Marchi - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Roger Browne (Johnny Quich),

Anita Sanders (Shanda), Frank Ressel (Elias), Sandro Dori (Linnemann), Daniele Vargas (Kauffmann), Tullio Altamura (Iodz), Olga Solbelli (Madame Angot), Dina De Santis, Antonietta Fiorito, Angela De Leo, Lucio Casoria, Valentino Macchi - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Romana Film (regionale).

ATTACK ON THE IRON COAST (Attacco alla Costa di Ferro) — **r.**: Paul Wendkos - **s.**: John C. Champion - **sc.** Herman Hoffman - **f.** (technicolor): Paul Beeson - **scg.**: Bill Andrews - **mo.**: Ernie Hosler - **int.**: Lloyd Bridges (maggiore James Wilson), Andrew Keir (capitano Owen Franklin), Sue Lloyd (Sue Wilson), Mark Eden (capitano di corvetta Donald Kimberley), Maurice Denham (sir Frederick Grafton), Glyn Owen (ten. Forrester), Howard Pays (ten. Graham), George Mikell (capitano Strasser), Simon Prebble (ten. Smythe) - **p.**: John C. Champion e Ted Lloyd per la ohn Champion Production - U.A. Transamerica Corporation - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Deor.

AVENTURES DE LAGARDERE, Les: LE PETIT PARISIEN (Il cavaliere di Lagardère) — **r.**: Jean-Pierre Decourt - **s.**: dal romanzo di Paul Feval - **sc.**: Marcel Jullian, J.P. Decourt - **d.**: M. Jullian - **f.** (telecolor): George Barsky - **m.**: Jacques Loussier - **mo.**: Patrick Dauphin-Legrand - **int.**: Jean Piat (il cavaliere di Lagardère), Nadine Alari (la figlia del conte di Nerves), Michèle Grellier, José Steiner, Jacques Dufilho, Marco Perrin, Jean-Pierre Darras, Sacha Pitoeff, Raymond Gerôme, Jean Michel Dhermay, Jacques Balutin - **p.**: André Tranchet per la Ortf Vefilms/Fono Roma - **o.**: Francia-Italia, 1966 - **d.**: Rank. (Si tratta di un episodio di una serie di telefilm).

AYAKO (Ayako) — **r.**: Heinosuke Gosho - **int.**: Jitsuko Yoshimura, Keizo Kawasaki - **p.**: Shochiku Co. - **o.**: Giappone, 1967 - **d.**: regionale.

BALLAD OF JOSIE, The (La donna del West) — **r.**: Andrew V. McLaglen - **s.** e **sc.**: Harold Swanton - **f.** (Techniscope, Technicolor): Milton Krasner - **m.**: De Vol - **scg.**: Alexander Golitzen, Addison Hehr - **mo.**: Otho S. Lovering, Fred A. Chulack - **superv.m.**: Joseph Gershenson - **int.**: Doris Day (Josie Minick), Peter Graves (Jason Meredith), George Kennedy (Arch Ogden), William Talman (Charlie Lord), Audrie Christie (Anabelle Pettijohn) Andy Devine (giudice Tatum), Teddy Quinn (Luther Minick), Paul Fix (Alpheus Minick), David Hartman (Fonse Pruitt), Guy Raymond (Doc Baxter), Timothy Scott (Klugg), Don Stroud (Bratsch), Robert Lowery (With Minick), Karen Jensen (Deborah Wilkes), Elizabeth Fraser (vedova Renfrew), Shirley O'Hara (Elizabeth Whitcomb), Linda Meiklejohn (Jenny Mc Ardle), Harry Carey jr. (Mooney), John Fiedler (Simpson) - **p.**: Norman MacDonnel per la Universal - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Universal.

BANDITEN VOM RIO GRANDE, Die (Rio Diablos) — **r.**: Helmut M. Backhaus - **s.**: H.M. Backhaus - **sc.**: Gregor Trass - **f.** (ultrascope, eastmancolor): Manfred Ensinger - **m.**: Christian Bruhn - **sc.**: Nino Borghi - **c.**: Ingrid Neugebauer - **mo.**: Anneliese Artelt - **int.**: Harald Leipnitz (Ryan), Maria Perschy (Elena), Ellen Schwiers (Joan), Gerlinde Locker (Lidia), Wolfang Kieling (Barran), Dimitri Bitenc, Uli Steigberg, Rolf Arndt, Lazi Cigoj - **p.**: Piran - **o.**: Germania Occid., 1965 - **d.**: Indipendenti Regionali.

BEACH RED (La spiaggia rossa) — **r.**: Cornel Wilde - **s.**: da un romanzo di Peter Bowman - **sc.**: Clin Johnston, Donald A. Peters, Jefferson Pascal - **f.** (technicolor): (Cecil R. Cooney - **m.**: Colonnello Antonio Buenaventura - **scg.**: Francisco Balangue - **c.**: Vincente Cabrera - **mo.**: Frank P. Keller - **int.**: Cornel Wilde (capitano MacDonald), Burr De

Benning (Egan), Patrick Wolfe (Cliff), Rip Torn (serg. Honeywell), Jaime Sanchez (Colombo), Jean Wallace (Julia MacDonald), Genki Koyama (colonnello Sugiyama), Gene Blakely (Goldberg); Norman Pak (Nakano), Dewey Stringer (Mouse), Fred Galang (ten. Domingo), Michael Parsons (serg. Lindstrom), Hiroshi Kiyama (Michio), Linda Albertano (la ragazza alta), Jan Garrison (Susie), Michio Hazama (capitan Kondo), Ohtsuki (moglie del colonnello), Dale Ishimoto (capitan Tanaka), - **p.**: Cornel Wilde per la Theodora Productions - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-U.A.

BEDAZZLED (Il mio amico il diavolo) —.
Vedere dati e recensione di Enrico Rossetti a pag. 132 del n. 5-6, maggio-giugno 1968.

BENJAMIN OU LES MEMOIRES D'UN PUCEAU (Benjamin, ovvero Le avventure di un adolescente) —.
Vedere dati e recensione di Fabio Rinaudo a pag. 120 del n. 5-6, maggio-giugno 1968.

BERSERK! (Il cerchio di sangue) — **r.**: Jim O'Connolly - **s.** e **sc.**: Aben Kandel, Herman Cohen - **f.** (technicolor): Desmond Dickinson - **m.**: Patrick John Scott - **scg.**: Maurice Pelling - **mo.**: Raymond Poulton - **int.**: Joan Crawford (Monica Rivers), Ty Hardin (Frank Hawkins), Diana Dors (Matilda), Michael Gough (Dorando), Judy Geeson (Angela Rivers), Robert Hardy (sovrintendente Brooks), Geoffrey Keen (Dalby), Sydney Tafler (Harrison Liston), George Claydon (Bruno), Philip Madoc (Lazlo), Ambrosine Phillpotts (miss Burrows), Thomas Cimarro (Gaspar), Peter Burton (Gustavo), Golda Casimir (signora barbuta), Ted Lune l'uomo scheletro), Marianne Stone (Wanda), Milton Reid (l'uomo forte, Howard Goorney (Emil), Reginald Marsh (serg. Hutchins), Miki Iveria (la zingara che predice la fortuna), Bryan Pringle (Bradford), e i componenti il Billy Smart Circus - **p.**: Herman Cohen e Robert Sterne per la Herman Cohen Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Columbia-Ceiad.

BEZHIN LUG (Il prato di Bezhin) — **r.**: Sergei Iutkevič.
Vedere recensione di Mario Verdone e dati a pag. 277 del n. 7-8, luglio-agosto 1968.

BIG MOUTH (Il ciarlatano) — **r.**: Jerry Lewis - **d.**: Columbia-Ceiad.
Vedere dati e recensione di Nazareno Taddei a pag. 146 del n. 5-6, maggio-giugno 1968.

BLAUE HAND, Die (L'artiglio blu) — **r.**: Alfred Vohrer - **s.**: da un romanzo di Edgar Wallace - **sc.**: Alex Berg, Hubert Reinecker - **f.** (eastmancolor): Ernst Kalinke - **m.**: Martin Böttcher - **scg.**: Max Vorweg, Walter Kutz - **mo.**: Jutta Hering - **int.**: Harald Leipnitz, Klaus Kinski, Carl Lange, Siegfried Schürenberg, Ilse Steppat, Diana Körner, Ilse Pagé, Richard Haller, Gudrun Genest, Albert Bessler, Peter Parten, Thomas Danner, Hermann Lenschau, - **p.**: Rialto - **o.**: Germania Occ., 1967 - **d.**: Romana Film (regionale).

BLONDE DE PEKIN, La (La bionda di Pechino) — **r.**: Nicolas Gessner - **s.**: dal romanzo di James Hadley Chase - **sc.**: N. Gessner, Mark Behm - **dial.**: Jacques Vilfrid - **f.** (eastmancolor): Claude Lecomte - **m.**: François de Roubaix - **scg.**: Georges Petito - **mo.**: Jean Michel Gautier, Franco Letti - **int.**: Mireille Darc (Erica Olsen), Claudio Brook (Mark Girland), Edward G. Robinson (Douglas), Pascale Roberts (Monica), Giorgia Moll (Jnny), Carl Studer (Hardy), Jean Jacques Delbo (Olsen), Yves Elliot (Jackson), Joseph Warfield (Wolfert), Valerj Inkiji-

noff (Fang o Rung), Tiny Yong (Yen Hay Sun), Aimé De March (gioielliere), Anne Marie Blanc, Guido Celano, Françoise Brion - **p.**: Maurice Jacquin per Les **d.**: Medusa (regionale).

BONHEUR, Le (Il verde prato dell'amore) — **r.**: Agnès Varda - **s.** e **sc.**: Agnès Varda - **f.** (eastmancolor): Jean Rabier, Claude Beausoleil, Jean Louis Malige, Yves Agostini, Claude idi, Paul Bonis - **m.**: W.A. Mozart, Jean Michel Defaye - **scg.**: Hubert Monloup - **mo.**: Janine Verneau, Danièle Grimberg, Maria Lourdes Osorio - **int.**: Jean Claude Drouot (François), Claire Drouot (Thérèse), Marie France Boyer (Emilie), Sandrine Drouot (Gisou), Olivier Drouot (Pierrot) - **p.**: Mag Bodard per la Parc Film - **o.**: rancia, 1965 - **d.**: Generalcines (regionale).

Vedere giudizio di Dario Zanelli a pag. 79 del n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Festival di Berlino).

BORGIA STICK, The (FBI contro gangsters) — **r.**: David Lowell Rich - **s.** e **sc.**: A. . Russel - **f.** (technicolor): Morris Hartzband - **m.**: Kenyon Hopkins e George Benson - **scg.**: Robert Gundlach - **mo.**: Sidney Katz - **int.**: Don Murray (Tom Harrison); Inger Stevens (Eve Harrison), Barry Nelson (Hal Carter), Kathleen Maguire (Ruth Carter), Fritz Weaver (Anderson), Sorrel Booke, Marc Donnelly, Dana Elcar - **p.**: Richard Lewis per l'Universal - **o.**: USA, 1967 - **d.**: Universal.

BUCO IN FRONTE, Un — **r.**: Joseph Warren [Giuseppe Vari] - **s.** e **sc.**: Adriano Bolzoni - **f.** (techniscope, technicolor): Amerigo Gengarelli - **m.**: Roberto Pregadio - **scg.**: Giulia Mafai - **mo.**: Giuseppe Vari - **int.**: Anthoniy Ghidra (John il gringo), Robert Hundar (Munguja), Rosy Zichel (Adelita), Corinne Fontaine (Placida), John Bryan (Miguel), Elsa Janet Waterston (Encarnation), Giorgio Gargiullo (Tedder), John McDouglas [Giuseppe Addobbati] (Padre Blasco), Mario Darnell (Epifan), Luigi Marturano (Garrincha), Bruno Cattaneo - **p.**: Antonio Lucatelli, Francesco Giorgi per la Tigielle 33 - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Euro.

CAPER OF THE GOLDEN BULLS, The (Il carnevale dei ladri) — **r.**: Russell Rouse - **s.**: dal romanzo poliziesco di William P. McGivern - **sc.**: Ed Waters, David Moessinger - f. (Pathé colour): Hal Stine - **m.**: Vic Mizzy - **scg.**: Hal Pereira, Arthur Lonergan - **mo.**: Chester Schaeffer, Robert Wyman - **int.**: Stephen Boyd (Peter Churchman), Yvette Mimieux (Grace Harvey), Giovanna Ralli (Angela Tresler), Walter Slezak (Antonio Gonzalez), Vito Scotti (François Morel), Lomax Study (Paul Brissard), Tom Toner (Canalli), Clifton James (Philippe Lemoins), Henry Beckman (Bendell), Noah Keen (Ryan), Jay Novello (Carlos), Arnold Moss (mister Sahari), Leon Askin (Morchek), J. G. Devlin - **p.**: Clarence Greene per l'Embassy - **o.**: U.S.A., 1966-67 - **d.**: Paramount.

CAPRICCIO ALL'ITALIANA — **r.**: Mauro Bolognini, Mario Monicelli, Pier Paolo Pasolini, Steno - **d.**: Euro.

Vedere dati e recensione di Giulio Cesare Castello a pag. 282 del n. 7-8, luglio-agosto 1968.

CARMEN BABY (Carmen Baby già Carmen 13) — **r.**: Radley Metzger - **s.**: Jesse Vogel ispirato alla « Carmen » di P. Marinée - **sc.**: Jesse Vogel - **f.** (ultrascope, eastmancolor): Hans Jura - **m.**: Daniel Hart - **int.**: Uta Levka (Carmen), Claus Ringer (Don José), Carl Döhner, Barbara Valentin, Walter Wiltz, Michael Münzer, Christiane Rücker, Doris Pistek, Christian Federsdorf, Artur Brass - **p.**: Metzger per la Amsterdam Film Corporation, New York-Erich Mehl - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Fida (regionale).

CERTAINS L'AIMENT FROIDE (Il miliardo l'eredito io) — **r.**: Jean Bastia - **s.** e **sc.**: Jean-Daniel Daninos - **adatt.**: J. Bastia, Guy Lionel,

J.D. Daninos - **dial.**: G. Lionel - **f.**: Walter Wottitz - **m.**: Pierre Dudan - **sog.**: Raymond Nègre - **mo.**: Jacques Desmouceau - **int.**: Louis De Funès (Galopin), Pierre Dudan (Pierre Valmorin), Francis Blanche (Foster Valmorin), Mathilde Casadesus (Mathilde Valmorin), Robert Manuel (Luigi Valmorin), Jean Richard (Jerôme Valmorin), Noël Roquevert (Albert Leboiteux), Carine Jansen (Ingrid Valmorin), Habib Benglia (Hannibal Valmorin), Françoise Béguin, Guy Nelson, Nicky Valor, Mireille Perrey, Jean Paul Roullan - **p.**: Kerfrance Productions - **o.**: Francia, 1959-60 - **d.**: Fida (regionale).

CHANS (Una piccola ragazza calda) — **r.**: Gunnar Hellstrom - **int.**: Lillevi Bergman, Gosta Ekman, Bertil Anderberg, Eivor Landstrom, Sture Ericson - **p.**: AB Svensk Filmindustri - **o.**: Svezia, 1962 - **d.**: regionale.

CHARLIE BUBBLES (L'errore di vivere) — **r.**: Albert Finney - **s.** e **sc.**: Shelagh Delaney - **f.** (technicolor): Peter Suschitzky - **m.**: Mischa Donat - **scg.**: Edward Marshall - **mo.**: Fergus McDonell - **int.**: Albert Finney (Charlie Bubbles), Colin Blakeley (Smokey), Billie Whitelaw (Lottie), Timothy Garland (Jack), Liza Minelli (Eliza), Richard Pearson (contabile), John Romane (Gerry), Nicholas Phipps (agente), Peter Sallis (avvocato), Charles Lamb (Noseworthy), Margery Mason (signora Noseworthy) Diana Coupland (Maud), Alan Lake (aviatore), Yootha Joyce (la donna nel caffè), Peter Carliste (l'uomo nel caffè), Susan Engles (Nanny), Charles Hill (maître d'Hotel), Albert Shepherd (agente di polizia), Ted Norris (Bill), Brian Moseley (Herbert), Rex Boyd - **p.**: Michael Medwin per la Memorial Enterprises-Universal Pict. - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: Universal.

Vedere trama e giudizi a pag. 8 del n. 5-6, maggio-giugno 1968 (Festival di Cannes).

CHASSE A L'HOMME, La (Caccia al maschio) — **r.**: Edouard Molinaro - **s.** e **sc.**: France Roche, Albert Simonin, Michel Duran - **dial.**: Michel Audiard - **f.**: Andréas Winding - **m.**: Michel Magne - **scg.**: François de Lamothe - **mo.**: Robert Isnardon - **int.**: Jean-Paul Belmondo (Fernand), Jean-Claude Brialy (Antoine), Françoise Dorléac (Sandra), Claude Rich (Julien), Marie Laforêt (Gisèle), Catherine Deneuve (Denise), Francis Blanche (Papatakes), Bernard Blier (Heurtin), Mireille Darc (Giorgina), Micheline Presle (Isabelle), Marie Dubois (Sophie), Hélène Duc (madame Armande), Bernadette Lafont (Flora), Noël Roquevert (suocero di Fernand), Michel Serrault, Patrick Thevenon - **p.**: Filmosonor-Procinex-Mondex / Euro International Films - **o.**: Francia-Italia, 1964 - **d.**: Euro.

CHUBASCO (La tigre in corpo) — **r.**, **s.** e **sc.**: Allen H. Miner - **f.** (panavision, technicolor): Louis Jennings, Paul Ivano - **m.**: William Lava - **scg.**: Howard Hollander - **mo.**: John W. Holmes - **int.**: Richard Egan (Sebastian Marinho), Christopher Jones (Chubasco), Susan Strasberg (Bunny), Ann Sothern (Angela), Simon Oakland (Laurindo), Audrey Totter (Theresa), Preston Foster (Nick), Peter Whitney (Matt), Edward Binns (giudice North), Joe De Santis (Benito), Norman Alden (Frenchy), Stuart Moss (Les), Ron Rich (Juno), Milton Frome (sergente di polizia) - **p.**: William Conrad per la Warner Bros - Seven Arts - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Warner Bros.

CHUKA (Vivere da vigliacchi, morire da eroi) — **r.**: Gordon Douglas - **r. II unità**: Ray Kellogg - **s.**: dal romanzo di Richard Jessup - **sc.**: Richard Jessup - **f.** (technicolor): Harold Stine - **f. II unità**: Irwin Roberts - **e.s.f.**: Paul K. Lerpae - **m.**: Leith Stevens - **scg.**: Hal Pereira, Tambi Larsen - **mo.**: Robert Wyman - **int.**: Rod Taylor (Chuka), Ernest Borgnine (serg. Otto Hansbach), John Mills (col. Stuart Valois), Luciana Paluzzi (Veronica Kleitz), James Whitmore (Trent), Angela Do-

rian (Helena Chavez), Louis Hayward (magg. Benson), Michale Cole (Spivey), Hugh Reilly (capitano Carrol), Barry O'Hara (Slim), Joseph Sirola (Baldwin), Marco Antonio (Hanu), Gerald York (ten. Daly), Herlinda Del Carmen (ragazza pellerossa), Lucky Carson (postiglione) - **p.**: Rod Taylor e Jack Jason per la Rodlor-Paramount - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Paramount.

CIRCUS OF FEAR o **CIRCUS OF TERROR (Il lungo coltello di Londra)** - **r.**: Werner Jacobs - **s.**: da un romanzo di Edgar Wallace - **sc.**: Peter Welbeck - **f.** (eastmancolor): Ernest Steward - **m.**: Johnnie Douglas - **scg.** Frank White - **int.**: Christopher Lee, Heinz Drache, Leo Genn, Anthony Newland, Suzy Kendall, Margaret Lee, Klaus Kinski, Maurice Kauffman, Eddie Arent, Skip Martin - **p.**: Proudweeks - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: regionale - Titolo tedesco: **DAS RATSEL DES SILBERNEN DREIECKS.**

CLAMBAKE (Milionario... ma bagnino) — **r.**: Arthur H. Nadel - **s.** e **sc.**: Arthur Browne jr. - **f.** (techniscope, technicolor): William Margulies - **m.**: Jeff Alexander - **scg.**: Lloyd Papez - **mo.**: Tom Rolf - **int.**: Elvis Presley (Scott Heyward), Shelley Fabares (Dianne Carter), Will Hutchins (Tom Wilson), Bill Bixby (James Jamison III), James Gregory (Duster Heyward), Gary Merrill (Sam Burton), Amanda Harley (Ellie), Suzie Kaye (Sally), Angelique Pettyjohn (Gloria), Olga Kaye (Gigi), Arlene Charles (Olive), Jack Good (Hathaway), Hal Peary (addetto allo sportello), Lisa Slage (Lisa), Sam Riddle (annunciatore alle Corse), Sue England (venditrice di sigarette), Lee Krieger (Bartender), Melvin Allen (uno della ciurma), Herb Barnett (cameriere), Steve Cory (Bell Hop), Robert Lieb (Barasch), Red West (venditore di gelati) - **p.**: Arnold Laven, Arthur Gardner, Jules Levy e Tom Rolf per la Rhodes Pictures - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-U.A.

COLLECTIONNEUSE, La - Una storia immorale (La collezionista) — **r.**, **s.** e **sc.**: Eric Rohmer - **f.** (eastmancolor): Nestor Almendros - **m.**: Blossom Toes e Giorgio Gomelsky - **mo.**: Jacqueline Raynal - **int.**: Patrick Bauchau (Adrein), Haydée Politoff (Haydée), Daniel Pommereulle (Daniel), Alain Jouffroy (lo scrittore), Mijanou Bardot (Mijanou), Annik Morice (Annik), Denis (Charlie), Seymour Hertzberg (Sam), Brian Belshaw (l'amante), Donlad Cammell, Alfred De Graaf, Pierre Richard Bre, Patrice de Bailliencourt - **p.**: Georges de Beauregard, Barbet Schroeder e Alfred De Graaf per Les Films Du Losange / Rome-Paris Film - **o.**: Francia-Italia, 1967 - **d.**: Regionale.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 162 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Festival di Berlino).

COLT, CINQUE DOLLARI, UNA CAROGNA, Una — **r.**, **s.** e **sc.**: Richard Chardon - **f.** (technicolor): Clyde Fielding - **m.**: Roudolph J. Cooper - **mo.**: David Preston - **int.**: William Cliff (Ringo Olvera), Patricia Neill, Sean Cooper, Pamela Ericson, Red Staik, Roger Miller, Norman Stuart, Dan Owens, Elson Taylor - **p.**: Filmex Prod. - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Indipendenti Regionali.

COMANDAMENTI PER UN GANGSTER — **r.**: Alfio Caltabiano - **s.** e **sc.**: A. Caltabiano, Dario Argento - **f.** (telecolor): Milorad Markovic - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Ivkov e Luciana Marinucci - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Al Northon [Alfio Caltabiano], Ljuba Tadic, Dan May [Dante Maggio], Giancarlo Marras, Rade Markovic, Dusan Janicijevic, Sergio Mioni, Olivera Vukotic, Sir John, Joe Rast, Arion Lavrick, Nick Ballantine, Gaetano Gabadi, Ivan G. Scratuglia, Licio Carrara - **p.**: Salvatore Argento per la Triump Film 67 P.C. / Avala Film - **o.**: Italia-Jugoslavia, 1968 - **d.**: regionale.

CRACKS, Les (La corsa del secolo) — **r.** e **s.**: Alex Joffé - **sc.**: Gabriel Arout, Jean-Bernard Luc, Pierre Lévy-Corti, A. Joffé - **f.** (franscope, eastmancolor): Jean Bourgoin - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: Philippe Ancellin - **mo.**: Eric Pluet - **int.**: Bourvil (Duroc), Monique Tarbes (Delphine), Robert Hirsch (Mulot), Gianni Bonagura (Pifarelli), Max Fournel (Osmond), Michel De Ré (De Lion) Anne Jolivet (Jocelyn), Bernard Verley (Lelievre), Patrick Préjean (Médard), Francis Lax (Carrel), Caccia (seminatore-pescatore), Helen Remy (la « dama bianca »), Edmond Beauchamp (veterano), Gil Dreu (fabbro), Teddy Bilis (Mouton), Paul Wagner (Latina), Giuseppe Mattei (Orlandi), J.C. Monteil (N. 5) - **p.**: Fidès-S.N.C. - Régina - T.C. Production / West Films - **o.**: Francia-Italia, 1968 - **d.**: regionale.

CRONICA DE UN ATRACO (La lunga notte di Tombstone) — **r.**: Jaime Jesus Balcazar - **s. esc.**: J.J. Balcazar, Bruno Corbucci, Mario Amendola - **f.** (detalscope, eastmancolor): Juan Gelpi - **m.**: Willy Brezza - **scg.**: Juan Alberto Soler - **mo.**: Teresa Alcocer - **int.**: Tomas Milian (Bill), Claudio Camaso (Scott), Oscar Pellicer (Fulgencio), Monica Randall, Hugo Blanco, Tito Garcia, Osvaldo Genazzani, Arturo Corso, Fernando Sancho, Paola Natale, Anita Ekberg - **p.**: P.C. Balcazar / West Film - **o.**: Spagna-Italia, 1967 - **d.**: Delta (regionale).

DALEKS-INVASION EARTH 2150 A.D. (Daleks, il futuro tra un milione di anni) — **r.**: Gordon Flemyng - **s.**: dalla serie televisiva della BBC di Terry Nation - **sc.**: Milton Subotsky - **d. aggiunto**: David Whittaker - **f.** (techniscope, technicolor): John Wilcox - **m.**: Bill McGuffie - **m. elettronica**: Barry Gray - **scg.**: George Provis - **mo.**: Ann Chegwidden - **e.s.**: Ted Samuels - **int.**: Peter Cushing (dott. Who), Bernard Cribbins (Tom Campbell), Ray Brooks (David), Andrew Keir (Wyler), Roberta Tovey (Susan), Jill Curzon (Louise), Godfrey Quigley (Dortmun), Roger Avon (Wells), Keith Marsh (Conway), Geoffrey Cheshire (Romoban), Steve Peters (Leader Roboman), Philip Madoc (Brockley), Eddie Powell (Thompson), Tony Reynolds (l'uomo col biciclo), Sheila Steafel (il giovane), Bernard Spear (l'uomo con la borsa), Eileen Way (la vecchia), Kenneth Watson (Craddock), John Wreford (Robber), Robert Jewell - **p.**: Max J. Rosenberg e Milton Subotsky per la Aaru - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: regionale.

DAMMED, The (Hallucination) — **r.**: Joseph Losey - **s.**: dal romanzo di H.L. Lawrence « The Children of Light » - **sc.**: Ben Barzman e Evan Jones - **f.** (hammerscope): Arthur Grant - **m.**: James Bernard - **scg.**: Richard MacDonald, Bernard Robinson e Don Mingaye - **mo.**: Reginald Mills - **superv. mo.**: James Needs - **int.**: Macdonald Carey (Simon Wells), Shirley Ann Field (Joan), Viveca Lindfors (Freya), Alexander Knox (Bernard), Oliver Reed (King), Walter Gotell (magg. Holland), James Villiers (capitano Gregory), Thomas Kempinski (Ted), Kenneth Cope (Sid), Brian Oulton (mister Dingle), Barbara Everest (Miss Lamont), Alan McClelland (Stuart), James (Talbot), Rachel Clay (Victoria), Caroline Sheldon (Elizabeth), Rebecca Dignam (Anne), Siobhan Taylor (Mary), Nicolas Clay (Richard), Kit Williams (Henry), Christopher Witty (William), David Palmer (George), John Thompson (Charles), David Gregory, Anthony Valentine, Larry Martyn, Leon Garcia, Geremy Phillips, Victor Gorf, Edward Harvey, Neil Wilson, Fiona Duncan, Tommy Trinder - **p.**: Anthony Hinds e Anthony Nelson-Keys per la Hammer-Swallow - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: regionale.

DANGER ROUTE (La mano che uccide) — **r.**: Seth Holt - **s.**: dal romanzo poliziesco « The Eliminator » di Andrew York - **sc.**: Meade Roberts con la coll. di Robert Stewart - **f.** (de luxe color): Harry Waxman - **m.**: John Mayer - **scg.**: Bill Constable e Don Mingaye -

mo.: Oswald Hafenrichter - **int.**: Richard Johnson (Joans Wilde), Carol Lynley (Jocelyn), Barbara Bouchet (Mari), Sylvia Syms (Barbara Canning), Gordon Jackson (Stern), Diana Dors (Rhoda Gooderich), Maurice Denham (Peter Ravenspur), Sam Wanamaker (Lucinda), David Bauer (Bennett), Julian Chagrin (Matsys), Reg Lye (Balin), Robin Bailey (Parsons), Leslie Sands (uomo nel cinema), Harry Andrews (Canning), Timothy Bateson - **p.**: Max J. Rosenberg, Milton Subotsky e Ted Wallis per la Amicus - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Dear Film-U.A.

DANGEROUS DAYS OF KIOWA JONES, The (I giorni della paura) — **r.**: Alex March - **s.**: da un romanzo di Clifton Adams - **sc.**: Frank Fenton, Robert E. Thompson - **f.** (metrocolor): Ellsworth Fredricks - **m.**: Samuel Matlovsky - **scg.**: George W. Davis, Addison Hehr - **mo.**: John McSweeney - **int.**: Robert Horton (Kiowa Jones), Diane Baker (Amilia Rathmore), Sal Mineo (Bobby Jack Wilkes), Nehemiah Persoff (Skoda), Gary Merrill (sceriffo Duncan), Robert H. Harris (Dobie), Lonny Chapman (Roy), Royal Dano (Otto), Zalman King (Jesse), Dean Stanton (Jelly), Val Avery (Morgan) - **p.**: Max E. Youngstein, David Karr e Hank Moonjean per la Youngstein and Karr Inc. - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: M.S.M.

DEADLY ROULETTE (Intrigo a Montecarlo) — **r.**: William Hale - **s.** e **sc.**: Gene Kearney - **f.** (technicolor): Bud Thackery - **m.**: Lalo Schifrin - **scg.** Henry Larrecq - **mo.**: Douglas Stewart - **int.**: Robert Wagner (Jack Washington), Peter Lawford (Ned Pine), Lola Albright (signora Pine), Walter Pidgeon (Lewis Gannet), Jill St. John (Nikki Pine), Michael Ansara (Pucci), Len Lesser (il Greco), Alberto Morin (il gioielliere), Ralp Smiley (Amin), Tiger Joe Marsh (Yoshiro), Joni Webster (miss Karali), Lyn Peters (l'investigatore), Asher Dann (marinaio spagnolo), Peter Camlin (croupier), Frank Delfino (assistente del croupier), Francisco Ortega (I spagnolo), Victor Dunlop (II spagnolo), Peter Pascal (pilota dell'elicottero), Horst Ebersberg (I guardia), Rolf Sedan (cameriere) - **p.**: Jack Laird per la Universal - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Universal.

DEPART, Le (Il vergine) — **r.**: Jerzy Skolimowski - **d.**: regionale. *Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 161 e dati a pag. 170 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Festival di Berlino).*

DEPARTMENT K (Superspia K) — **r.**: Val Guest - **s.**: dal romanzo poliziesco di Hartley Howard - **sc.**: V. Guest, Bill Strutton, Maurice Foster - **f.** (techniscope, technicolor): Ken Hodges - **m.**: Basil Kirchin - **scg.**: John Blezard - **mo.**: Jack Slade - **int.**: Stephen Boyd (Philip Scott), Camilla Sparv (Toni Peters), Michael Redgrave (Harris), Leo McKern (Smith), Jeremy Kemp (Hal), Robert Hoffman (Paul), Vivi Bach (Erika) - **p.**: Ben Arbeid e Maurice Foster per la Gildor - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Columbia-Ceiad.

DIO LI CREA, IO LI AMMAZZO — **r.**: Paolo Bianchini - **s.** e **sc.**: Fernando di Leo - **f.** (cromoscope della tecnostampa, eastmancolor): Sergio D'Offizi - **m.**: Marcello Gigante - **scg.**: Giuseppe Postiglione - **mo.**: Cesare Bianchini - **int.**: Dean Reed (mister Corbett), Peter Martell (Douglas), Piero Lulli (lo sceriffo), Agnès Spaak, Linda Veras, Ivano Staccioli, Rossella Bergamonti, Fidel Gonzales, Robert Norek, Bruno Arié, Giuseppe Salizzeri, Piero Mazzinghi - **p.**: Gabriele Crisanti per la Cinecris - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Italian International Film (regionale).

DOCTOR, YOU'VE GOT TO BE KIDDING (Il mondo è pieno di... papà) — **r.**: Peter Tewksbury - **s.**: da un romanzo di Patte Wheat Mahan - **sc.**: Phillip Shuken - **f.** (metrocolor): Fred Koenekamp - **m.**: Kenyon Hopkins - **scg.**: George W. Davis, Urie McCleary - **mo.**:

Fredric Steinkamp - **int.**: Sandra Dee (Heather Halloran), George Hamilton (Harlan Wycliff), Celeste Holm (Louise Halloran), Bill Bixby (Dick Bender), Dick Kallman (Pat Murad), Mort Sahl (Dan Ruskin), Dwayne Hickman (Hank), Allen Jenkins (Joe Bonney), Robert Gibbons (giudice North), Med Flory (policeman), Scott White, Donald Mitchell (altri policemen), Nichelle Nichols (Jenny Ribbock), Charlotte Considine (miss Reynolds), Allison McKay (la ragazza delle sigarette) - **p.**: Douglas Laurence per la Trident-A Mann-Laurence-Wasserman Production - **o.**: U.S.A., 1967 **d.**: M.S.M.

DON'T JUST STAND THERE (Per un corpo di donna) — **r.**: Ron Winston - **s.**: dal romanzo « The Wrong Venus » di Charles Williams - **sc.**: Charles Williams - **f.** (techniscope, technicolor): Milton Krasner - **m.**: Nick Perito - **scg.**: Alexander Golitzen, William D. De Cinces - **mo.**: Richard Bracken - **int.**: Robert Wagner (Lawrence Colby), Mary Tyler Moore (Marine Randall), Barbara Rhoades (Kendall Flanagan), Glynis Johns (Sabine Manning), Harvey Korman (Merriman Dudley), Vincent Beck (pittore), Joseph Perry (Jean Jacques), Stuart Margolin (Remy), Emile Genest (Henri) - **p.**: Stan Margulies per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: **Universal.**

DOOMSDAY FLIGHT, The (Volo 1-6, non atterrate) — **r.**: William Graham - **s.** e **sc.**: Rod Serling - **f.** (technicolor): William Margulies - **m.**: Lalo Schifrin - **superv. m.**: Stanley Wilson - **scg.**: Frank Arrigo - **mo.**: Robert F. Shugrue - **int.**: Jack Lord (agente speciale Frank Thompson), Edmond O'Brien (L'Uomo), Van Johnson (capitano Anderson), Katherine Crawford (Jean), John Saxon (George Ducette), Richard Carlson (capo pilota Shea), Tom Simcox (ing. « Chips »), Michael Sarrazin (caporale), Edward Asner (Feldman), Malachi Throne (Bartender, Robert Pickering (Willoughby), Jan Shepard (signora Thompson), Gregg Morris (agente FBI Balaban), David Lewis (Rierdon), John Kellogg (Seaton), Bernadette Hale (Virginia), Edward Faulkner (co-pilota Reilly), Don Stewart (Charlie), Celia Lovsky (la signora anziana), Howard Caine, Dee Pollock, Don Wilbanks - **p.**: Frank Price per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Universal.

DOS MIL DOLARES POR COYOTE (Django cacciatore di taglie) — **r.**: Leon Klimovsky - **s.** e **sc.**: Manuel Sebares, Federico de Urrutia - **f.** (supervision, eastmancolor): Pablo Ripoll - **scg.** Tadeo Villalba - **int.**: James Philbrook, Nuria Torray, Perla Cristal, Vidal Molina, Julio P. Tabernero, Alfonso Rojas, Rafael Vaquero, José Luis Lluch - **p.**: P.C. Alesanco - **o.**: Spagna, 1966 - **d.**: regionale.

DUELL VOR SONNENUNTERGANG (Sparate a vista su Killer Kid) — **r.**: Leopold Lahola - **s.**: da un'idea di Marek Hlasko e L. Lahola - **sc.**: L. Lahola, Anya Corvin - **f.** (eastmancolor): Janez Kalisnik - **m.**: Z. Borodo - **m.**: Wolfang Vehrum - **int.**: Peter Van Eyck, Carole Gray, Wolfang Kieling, Mario Girotti, Todd Martin, Giacomo Rossi Stuart, Demeter Bitenc, Kurt Heintel, Jan Hendriks, Carl Lange, Walter Barnes - **p.**: Corona Film-Eichberg Film / Jadran Film / Ducax - **o.**: Germania Occ., Jugoslavia e Italia, 1965 - **d.**: regionale.

...E INTORNO A LUI FU MORTE - TIERRA BRAVA — **r.**: Leon Klimovsky - **s.** Miguel Cussò - **sc.**: Odoardo Fiory - **f.** (eastmancolor): Emilio Foriscot - **m.**: Carlo Savina - **mo.**: Antonio Jimeno - **int.**: William Bogart (Martin Rojas), Wayde Preston (Trevor), Agnès Spaak, Eduardo Fajardo, Fernando Sanchez-Polack, Pilar Cansino, Miguel Del Castillo, Luis de Tejada, Alberto Gadea, Jaime de Pedro, Juan Fairen, Sidney Chaplin, Fabrizio - **p.**: Nike Cinematografica - Estela Film - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: regionale.

EL CISCO — **r.**: Sergio Bergonzelli - **s.** e **sc.**: Paolo Lombardo, S. Bergonzelli - **f.** (eastmancolor): Aldo Greci - **m.**: Bruno Nicolai - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Giacinto Solito - **int.**: William Berger (El Cisco), Antonella Murgia (Maria Pilar), George Wang (capobanda), Tom Felleghi, Nino Vingelli, Cristina Gajoni, Renato Chiantoni, Lamberto Antinori, Lucye Bomez, Consalvo Dell'Arti, Ivan G. Scratuglia, Nino Nini - **p.**: Filmepoca - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: regionale.

ESPION, L' (L'affare Goshenko) — **r.**: Raoul Lévy - **s.**: dal romanzo « The Spy » di Paul Thomas - **sc.**: Robert Guenette, R. Lévy - **adatt.**: Jean Clouzot, R. Lévy - **f.** (eastmancolor stampato in technicolor): Raoul Coutard - **m.**: Serge Gainsbourg - **scg.**: Pierre Guffroy - **mo.**: Albert Jurgenson, Roger Dwyre - **int.**: Montgomery Clift (prof. James Bower), Hardy Krüger (Peter Heinzman), Macha Méril (Frieda Hoffmann), Roddy McDowall (agente Adams della C.I.A.), David Opatoshu (Orlovsky), Christine Delaroche (Ingrid), Hannes Messemer (dott. Saltzer), Karl Lieffen (maggiore), Jean Luc Godard (amico di Orlovsky), Unta Levka - **p.**: Raoul Lévy per la P.E.C.F. / Rhein Main Film - **o.**: Francia-Germania Occid., 1966 - **d.**: Warner Bros.

FAITEZ SAUTER LA BANQUE (Faccio saltare la banca) — **r.**: Jean Girault - **s.**: da un'idea di Louis Sapin - **sc.**: Jacques Vilfrid - **f.**: André Germain - **m.**: Paul Muriat - **scg.**: Sidney Bettex - **mo.**: Jean Michel Gautier - **int.**: Louis De Funès (Victor Garnier), Georges Wilson (l'agente), Michel Tureau (Gérard), Yvonne Clech (Eliane Garnier), Catherine Demongeot (Corinne Garnier), Anne Doat (Isabelle Garnier), Jean Valmont (Philippe Brecy), Jean Pierre Marielle (André Durand-Mareuil), Jean Lefebvre (il nostromo) Amix Mahieu, Michel Dancourt, Claude Piedplu, Nicole Cholet - **p.**: Films Copernic / Pamec - **o.**: Francia-Italia, 1963 - **d.**: regionale.

FETES GALANTES, Les (Per il re, per la patria e per Susanna) — **r.**: René Clair - **d.**: INC (regionale).

Vedere dati e recensione di Paolo Valmarana a pag. 134 del numero 5-6, maggio-giugno 1968.

FLAMMES SUR L'ADRIATIQUE (La battaglia del Mediterraneo) — **r.**: Alexandre Astruc - **s.** e **sc.**: Mesa Selimovic - **adatt.**: Jean Curtelin, Vladimir Balvanovic - **d.**: Jean Curtelin - **f.** (eastmancolor): Jean Jacques Rochut - **int.**: Gerard Barray (Michel), Claudine Auger (Mirjana), Antonio Passalia (Serge), Relia Basic (il capitano), Raoul Saint-Yves, Tatiana Baljakova - **p.**: Les Films a Boetie / Studiofilm - **o.**: Francia-Jugoslavia, 1968 - **d.**: regionale.

FOLLOW ME, BOYS! (I ragazzi di Camp Siddons) — **r.**: Norman Tokar.

Per altri dati vedere a pag. 101 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967.

FRANCO, CICCIO E LE VEDOVE ALLEGRE — **r.**: Marino Girolami - **s.**: Marino Girolami, Amedeo Sollazzo - **sc.**: Ascot, A Sollazzo, Roberto Gianviti - **f.** (cromoscolor, eastmancolor): Albero Fusi - **m.**: Carlo Savina - **mo.**: Antoniettta Zita - **int.**: Franco Franchi (Oreste), Ciccio Ingrassia (Carlo), Margaret Lee (Daisy), Raimondo Vianello (Gianni), Dominique Boschero (Celestina), Nino Taranto (il sagrestano), Rossella Como (Mara), Gabriele Antonini, Lucio Dalla, Carlo Pisacane, Adriana Facchetti, Giampiero Littera, Enzo Andronico - **p.**: Circus Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Fida Cinemat. (regionale).

FRANKENSTEIN CREATED WOMAN (La maledizione dei Frankenstein) — **r.**: Terence Fisher - **s.** e **sc.**: John Elder **f.** (technicolor): Arthur Grant - **m.**: James Bernard - **scg.**: Bernard Robinson e Don

Mingaye - **e.s.:** Les Bowie - **mo.:** Spencer Reeve - **superv. mo.:** James Needs - **int.:** Peter Cushing (barone Frankenstein), Susan Denberg (Christina), Thorley Walters (dott. Hertz), Robert Morris (Hans), Duncan Lamont (il prigioniero), Peter Blythe (Anton), Barry Warren (Karl), Derek Fowlds (Johann), Alan MacNaughtan (Kleve), Peter Madden (capo della polizia), Philip Ray (il sindaco), Ivan Beavis (oste), Colin Jeavons (prete), Bartlett Mullins (uno spettatore), Alec Mango (l'oratore) - **p.:** Anthony Nelson Keys per la Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1966 - **d.:** Dear-Fox.

FROZEN DEAD, The (I redivivi) — **r.: s.** e **sc.** Herbert J. Leger - **f.** (eastmancolor): David Bolton - **scg.:** Scott MacGregor - **mo.:** Tom Simpson - **int.:** Dana Andrews (dott. Norberg), Anna Palk (Jean), Philip Gilbert (dott. Ted Roberts), Karel Stepanek (gen. Lubeck), Kathleen Breck (Elsa), Alan Tilvern (Karl Essen), Tom Chatto (ispettore di polizia Witt), Basil Henson (capitano Tirpitz), Oliver MacGreevy (Joseph) - **p.:** Herbert J. Legér per la Seven Arts Productions - A Goldstar Production - **o.:** Gran Bretagna, 1966 - **d.** Warner Bros.

GANGSTER '70 — **r.** e **s.:** Mino Guerrini - **sc.:** Adriano Baracco, Fernando Di Leo, M. Guerrini - **f.** (tecniscope, technicolor): Franco Delli Colli - **m.:** Egisto Macchi - **mo.:** Enzo Micarelli - **int.:** Joseph Cotten (Destil), Franca Polesello (Franca), Giulio Brogi (Ludi), Giampiero Albertini, Bruno Corazzini, Dennis Patrick Kilbane, Jean Louis, Milly Vitale, Linda Sini, Franco Ressel, Cesare Miceli Piccardi - **p.:** Benito Bertaccini per la Bema Film - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** I.N.D.I.E.F. (regionale).

GIURO' ...E LI UCCISE AD UNO AD UNO (Piluk il timido) — **r.:** Guido Celano - **s.** e **sc.:** G. Celano e Sillori - **f.** (eastmancolor): Angelo Baistrocchi - **m.:** Cesare A. Bixio - **scg.:** Italo Santoni - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Edmund Purdom, Peter Holden, Micaela Pignatelli, Aiché Nanà, Louis Barber (alias Luigi Barbieri), Fabio Testi, Dan Harrison, S. Tedesco, Livio Lorenzon - **p.:** Guido Celano per la Palinuro Film - **o.:** Italia, 1967-68 - **d.:** regionale.

GOLDFACE, IL FANTASTICO SUPERMAN — r.: Stanley Mitchell [Adalberto Albertini] - **s.** e **sc.:** Jaime Jesus Balcazar, Ambrogio Molteni, Fasan - **f.** (techniscope, technicolor): Carlo Fiore - **m.:** Piero Umiliani - **int.:** Robert Anthony (Goldface), Evy Marandi, Micaela Pignatelli, Manuel Monroy, Hugo Pimentel, Leontine May, Big Matthews - **p.:** Cineproduzioni Associate / P.C. Balcazar - **o.:** Italia-Spagna, 1967 - **d.:** Filmar (regionale).

GRAND DADAIS, Le (Un ragazzo e una ragazza) — **r.:** Pierre Granier - Deferre.

Per altri dati vedere a pag. 199 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967.

GRAND MEAULNES, Le (I verdi anni della nostra vita) — **r.:** Jean-Gabriel Albicocco - **s.:** dal romanzo di Alain Fournier - **sc.:** Isabelle Rivière, Jean-Gabriel Albicocco - **f.** (techniscope, eastmancolor): Quinto Albicocco - **m.:** Jean Pierre Bourtaire - **scg.:** Daniel Lauradour - **mo.:** Georges Klotz - **int.:** Brigitte Fossey (Yvonne de Galais), Jean Blaise (Augustin Meaulnes), Alain Libolt (François Seurel), Alain Noury (Frantz de Galais), Juliette Villard (Valentine Blondeau), Christian de Tilière (Ganache), Marcel Cuvelier (Seurel), Serge Spira (Moucheboeuf), Bruna Castan (Delouche) - **p.:** Madaleine Films - AWA Films - **o.:** Francia, 1967 - **d.:** regionale.

GRAZIE ZIA — **r.** e **s.:** Salvatore Samperi - **sc.** Sergio Bazzini, Pier Giuseppe Murgia, S. Samperi - **f.:** Aldo Scavarda - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Giorgio Mecchia - **mo.:** Alessandro Giselli - **int.:** Lisa

Gastoni (Lea), Lou Castel (Alvise), Gabriele Ferzetti (Stefano), Luisa De Sanctis, Nicoletta Rizzi, Massimo Sarchielli, Anita Dreyer - **p.**: Enzo Doria per la Doria Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Cineriz.

Vedere trama e giudizi a pag. 355 del n. 5-6, maggio-giugno 1968.

GREAT ST. TRINIAN'S TRAIN ROBBERY, The (La rapina più scassata del secolo) — **r.**: Frank Launder, Sidney Gilliat - **s.**: F. Launder, Ivor Herbert, ispirata dai disegni di Ronald Serale - **sc.**: F. Launder, I. Herbert - **f.** (eastmancolor, stampato in ferraniacolor): Kenneth Hodges, Bert Mason - **m.**: Malcolm Arnold - **scg.**: Albert Whiterick - **mo.**: Geoffrey Foot - **int.** Frankie Howerd (Alphonse Askett), Reg Varney (Gilbert), Desmond Walter Ellis (Leonard Edwards), Norman Mitchell (William), Larry Martyn (Chips), Cyril Chamberlain (Maxie), Arthur Mullard (Big Jim), Stratford Johns (La Voce), Raymond Huntley (il ministro), Richard Wattis (Bassett), Peter Gilmore (Butters), Eric Barker (Culpepper Brown), George Benson (Gore-Blackwood), Michael Ripper (Lift), Godfrey Winn (Truelove), Lisa Lee (miss Brenner), Edwina Coven (dottoressa Judd), Dora Bryan (Amber Spottiswood), Barbara Couper (Mabel Radnage), Elspeth Duxbury (Veronica Bledlow), Maggie McGrath (Magsa O'Riley), Margaret Nolan (Susie Naphill), Jean St. Clair (Dolly), Carol Ann Ford (Albertine), George Cole (Flash Harry), Portland Mason (Georgina), Maureen Crombie (Marcia Askett), Colin Gordon (Noakes), Leon Thau (facchino pakistano), Meredith Edwards (presidente), Jeremy Clyde (Monty), Aubrey Morris (Hutch), William Kendall (Parker) - **p.** Leslie Gilliat per la Braywild - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: regionale.

GUNGALA, LA PANTERA NUDA - **r.**: Roger Rockfeller [Ruggero Deodato] - **s.** e **sc.**: Romano Ferrara - **f.** (telecolor): Claudio Ragona - **m.**: Alessandro Brugnolini - **mo.** Adriana Novelli - **int.**: Kitty Swan (Gungala), Micaela Cendali Pignatelli, Angelo Infanti, Tiffany Anderson, Jeff Tangen (Chandlers) - Alberto Terrani - **p.**: Summa Cinematografica - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Medusa (reg).

HANG 'EM HICH (Impiccalo più in alto) — **r.**: Ted Post - **s.** e **sc.**: Leonard Freeman, Mel Goldberg - **f.** (technicolor): Richard Keime, Leonard South - **m.**: Dominic Frontiere - **scg.** John Goodman - **mo.**: Gene Fowler - **int.**: Clint Eastwood (Jed Cooper), Pat Hingle (Adam Fenton), Inger Stevens (Rachel), Arlene Golonka (Jennifer), Ed Begley (capitano Wilson) Alan Hale jr., James McArtur, Ruth White, Bruce Dern, Arlene Golonka, Ben Johnson, Charles McGraw, James Westerfield, Dennis Hopper, Joseph Sirola, L.Q. Jones, Jonathan Lippe, Russel Thorson, Paul Strasse, Robert B. Willians, Ned Rueso, Robert Jones, Michael O'Sullivan, Bob Steele, Bert Freed, Rick Gates, Bruce Scott, Roy Glenn, Ted Tilosse, Tony De Milo, Al Englund - **p.**: Leonard Freeman per la L. Freeman Production - The Malpaso Company - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-U.A.

HELGA (Helga) — R. Erich, F. Beuder.

Vedere altri dati e recensione di Aldo Bernardini a pag. 144 del n. 5-6, maggio-giugno 1968.

HOMBRE VINO A MATAR, Un o **RATTLER KID (L'uomo venuto per uccidere)** — **r.**: Leon Klimovsky - **s.**: Eduardo M. Brochero - **sc.**: Odoardo Fiory - **f.** (eastmancolor): Julio Ortas - **m.**: Francesco De Masi - **mo.**: Gian Maria Messeri - **int.**: Richard Wyler (Tony Garnett alias Rattler Kid), William Spolt (Riff), Jesus Puente, Aurora Alba, Femi Benussi, Brad Harris, Luis Induñi, Lucio De Santis, Miguel S. Del Castillo, Conny Caracciolo, José M. Caffarel - **p.**: Copercines / Nike Cinematografica - **o.**: Spagna-Italia, 1967-1968 - **d.**: regionale.

HOMME QUI VALAIT DES MILLIARDS, L' (L'uomo che valeva miliardi) — **r.**: Michel Boisrond - **s.**: dal romanzo di Jean Stuart - **sc.**: Michel Lebrun, Angelo Vecchio Verderame, Annette Wademant - **f.** (franscope, eastmancolor): Marcel Grignon, Raymond Lemoigne - **m.**: Georges Gervarentz - **scg.**: Henri Sonois - **mo.**: Claudine Bouche - **int.**: Frédérick Stafford (Sarton), Raymond Pellegrin (Novak), Peter Van Eyck (Muller), Anny Duperey (Barbara), Jean Franval (Larrieux), Christian Barbier (Carl). Sylvain (Georges), Bernadette Robert (Juliette), Sarah Stephan, Henry Czarniak, Jacques Dynam, Jess Hahn - **p.**: France Cinéma Productions / C.M.V. Prod. Cin. - **o.**: Francia-Italia, 1967, - **d.**: Paramount.

HONNO (Sesso perduto) — **r. s.** e **sc.**: Kaneto Shindo - **f.**: Kiyomi Kuroda - **m.**: Hikaru Hayashi - **mo.**: Hisao Enoki - **int.**: Hideo Kanze (il padrone), Nobuko Otowa (la domestica), Eijiro Tohno (lo scrittore, vicino di casa). Yoshinobu Ogawa (lo sposino), Kaori Shima (sua moglie), Jukichi Uno - **p.**: Kindai Eiga Kyokai - **o.**: Giappone, 1966 - **d.**: INDIEF (reg.).

HOW TO SAVE A MARRIAGE AND RUIN YOUR LIFE (Come salvare un matrimonio e... rovinare la propria vita) — **r.**: Fielder Cook - **s.** e **sc.**: Stanley Shapiro e Nate Monaster - **f.** (panavision, pathé color): Lee Garmes - **m.**: Michel Legrand - **scg.**: Robert Clathworthy -**mo.**: Philip Anderson - **int.**: Dean Martin (David Sloan), Stella Stevens (Carol Corman), Eli Wallach (Harry Hunter), Anne Jackson (Muriel Laszlo), Betty Field (Thelma), Jack Albertson (Phil), Katherine Bard, Woodrow Parfrey, Alan Oppenheimer, Shelley Morrison, George Furth, Monroe Arnold, Claude Stroud - **p.**: Stanley Shapiro per la Shapiro Prod. - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Columbia-Ceiad.

I'LL NEVER FORGET WHAT'S IS NAME (Il complesso del sesso) — **r.**: Michael Winner - **s.** e **sc.**: Peter Draper - **f.** (technicolor): Otto Heller - **m.**: Francis Lai - **scg.**: Seamus Flannery - **mo.**: Bernard Gribble - **int.**: Orson Welles (Jonathan Lute), Oliver Reed (Andrew Quint), Carol White (Georgina), Harry Andrews (Gerald Sater), Michael Hordern (il principale), Wendy Craig (Louise Quint), Marianne Faithfull (Josie), Norman Rodway (Nicholas), Frank Finlay (Chaplain), Harvey Hall (Maccabee), Ann Lynn (Carla), Lyn Ashley (Susannah), Veronica Clifford (Anna), Edward Fox (Walter), Stuart Cooper (Lewis Force), Roland Curram (Eldrich), Peter Graves (impiegato di banca), Mark Burns (Michael Cornwall), Mark Eden (Kellaway), Josephine Rueg (Marian), Mona Chong (ragazza vietnamita), Robert Mill (Galloway), Terence Seward (Pinchin) - **p.**: Michael Winner per la Scimitar-Universal Presentation - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Universal.

IMMENSITA' L' o **LA RAGAZZA DEL PAIP'S** — **r.**, **s.** e **sc.** P.V. Oscar De Fina - **f.**: Gianluigi Strinachi - **m.**: Gian Pietro Reverberi - **mo.**: Enzo Monachesi - **int.**: Don Backy (Dario), Giunj Marchesi (Monica), Caterina Caselli, Nicola di Bari, Paolo Rugolo, The Motowns, The Motowns, The Rob's Piero Mazzarella, Elio Crovetto, Giuliana Rivera, Patty Pravo, Liliana Petralia - **p.**: Prodimex - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Italcid (regionale).

IN ENEMY COUNTRY (Spie oltre il fronte) — **r.**: Harry Keller - **s.**: Sy Bartlett - **sc.**: Edward Anhalt - **f.** (techniscope, technicolor): Loyal Griggs - **m.**: William Lava - **scg.**: Alexander Golitzen e John Beckman - **mo.**: Russell Schoengarth - **int.**: Tony Franciosa (col. Charles Wasiow-Carton), Anjanette Comer (Denise Marchois), Guy Stockwell (col. Philip Braden), Paul Hubschimd (barone Frederich Von Wittenberg), Emile Genest (gen. Etienne Grieux), John Marley (Max Rausch),

Michael Constantine (cap. Ian Peyton-Reid), John Leyton (Ladislov), Norbert Schiller (Bartowski), Tom Bell - **p.**: Harry Keller per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Universal.

INCIDENT, The (New York 3 - L'ora dei vigliacchi) — **r.**: Larry Pearce.

Vedere altri dati e recensione di Callisto Cosulich a pag. 284 del n. 7-8, luglio-agosto 1968.

IO TI AMO — **r.** e **s.**: Antonio Margheriti - **sc.**: A. Margheriti, Renato Polselli, Italo Fasan - **f.** (eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Paolo Dossena - **scg.**: Emilio D'Andria - **mo.**: Tommasina Tedeschi - **int.** Dalida (Judy), Alberto Lupo (principe Tancredi), Sheila Rosin (Grace), Marisa Quattrini (Sonia), Wanda Capodaglio (la principessa di Castelvolturo, madre di Tancredi), Gioia Desideri (Clarissa), Turi Campochiaro - **p.**: Luigi Rotundo per la Genesio S.p.A. - **o.**: Iatlia, 1968 - **d.**:

IRON ANGEL (Marines all'inferno) — **r.**: Albert Young - **sc.**: Ken Kennedy - **f.**: Murray De Atley - **m.**: Peter Lunceford - **mo.**: Hannah Schell - **int.**: Jim Davis (serg. Walsh), John Mason, Peter Flaming Donald Barry, Wayland Williams, Ursula Ford, Monty Marshall, Dave Barker, Joe Jeckens, L.Q. Jones, Edward Kenneth, Forrest Cooper, Mark Clay, James Gavin, Tris Coffin - **p.**: Artist International - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: regionale.

JARDINIER D'ARGENTEUIL, Le (Un ombrello pieno di soldi) — **r.**: Jean-Paul Le Chanois - **s.**: da un romanzo di René Jouglet - **sc.**: J.P. Le Chanois Alphonse Boudard - **f.** (cinemascope, estamancolor): Walter Wottiz - **m.**: Serge Gainsbourg - **scg.** Paul-Louis Boutié - **mo.**: Emma Le Chanois - **int.**: Jean Gabin (Tulipe), Lisolette Pulver (Hilda), Curd Jürgens (il barone Basilio De Santis), Pierre Vernier (Noël) Mary Marquet (Dora), Alfredo Adam, Jeanne Fusier-Gir, Katrin Schaake, Noël Roquevert, Jean Tissier - **p.**: Les Films Copernic - Les Films Gafer / Film Vertrieb-Roxy Film - **o.**: Francia-Germania Occid.; 1966 - **d.**: Italcid (regionale).

JEG-EN KVINDE (Io una donna) — **r.**: Mace Ahlberg - **s.**: dal romanzo di Siv Holm - **sc.**: Peer Guldbrandsen - **f.**: Mac Ahlberg - **m.**: Sven Gyldmark - **scg.**: Erik Aaer - **mo.**: Edith Nisted - **int.**: Essy Persson (Siv Estruth), Preben Mahrt (Heinz) Jorgen Reenberg (Surgeon), Tove Maës (madre di Siv), Erik Hell (padre di Siv), Preben Körning (fidanzato di Siv), Bengt Brunskog (Lars Thomsen), Frankie Steele, Ebba Witer - **p.**: Novaris Film-Nordisk Film / Europa Film - **o.**: Danimarca-Svezia, 1965 - **d.**: regionale.

JIGSAW (Il mosaico del crimine) — **r.**: James Goldstone - **s.** e **sc.**: Quentin Werty - **f.** (technicolor): John L. Russel - **m.**: Quincy Jones - **scg.**: Howard E. Johnson - **mo.**: Edward A. Biery - **int.**: Harry Guardino (Arthur Belding), Bradford Dillman (Jonathan Fields), Hope Lange (Helen Atterbury), Pat Hingle (Lew Haley), Susan Saint James **p.**: Ranald MacDougall per l'Universal - **o.**: U.S.A. 1968 - **d.**: Universal.

JOHN IL BASTARDO — **r.**: Armando Crispino - **s.**: da un'idea di Sauro Scavolini - **sc.**: Lucio Manlio Battistrada, Armando Crispino - **f.** (cromoscope, estmancolor): Sante Achilli - **m.**: Nico Fidenco - **scg.**: Franco Cuppini - **c.**: Rosalba Menichelli - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: John Richardson (John), Claudio Camaso (Francisco), Martine Beswick (Antonia), Gordon Mitchell (Danita), Luisa Della Noce (Sara), Claudio Gora (Don Diego), Patrizia Valturri (Edith), Glauco Onorato (Morenillo) Furio Meniconi (Papà Buck), Gia Sandri (Gertrud), Nadia Scarpitta (Linda), Telma Anderson, Vittorio Manfrino, Loredana Giu-

stini, Mirella Panfili, Margherita Horowitz, Piero Vida - **p.**: Francesco e Vincenzo Genesi per la Ercules Cinemat. - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Titanus.

JOHNNY BANCO (Johnny Banco) — **r.**: Yves Allégret - **s.**: dal romanzo « Il flamenco degli assassini » di Frédéric Valmain - **sc.**: Yves Allëgret, Jean Vermorel, James Carter - **f.** (eastmancolor): Michel Kelber - **m.**: Luigi Russoli - **scg.**: Jean D'Eaubonne - **mo.**: Henri Rust - **int.**: Horst Buchholz (Johnny Banco), Sylva Koscina (Laureen), Fée Calderon (Mignon), Michel de Re (Orso), Jean Parédès (L'Acciuga), Elisabeth Wiener (Nati), Jean Combal (Alfred), Roamin Bouteille (Lo Sveglio), Mario Pisu, Luciana Vincenzi, Jean Rochefort - **p.**: Le Film d'Art - Chrysar Films/Variety/Nordeutsche - **o.**: Francia-Italia-Germania Occid., 1967 - **d.**: Variety.

JOI-UCHI (L'ultimo samurai) — **r.**: Masaki Kabayashi - **s.**: da un romanzo di Yasuhiko Takiguchi - **sc.**: Shinobu Hashimoto - **f.** (tohoscope); Kazuo Yamada - **m.**: Tozu Takemitsu - **scg.**: Yoshiro Muraki - **mo.**: Masaki Kobayashi - **int.**: Toshiro Mifune (Isaburo Sasahara), Takeshi Kato (Yogoro), Yoko Tsukasa (Ichi), Tatsuya Nakadai (Tatewaki Asano), Tatsuyoshi Ebara (Bonzo), Michiko Otsuka (Suga), Tatsuo Matsumara (Lord Matsudaira), Shigeru Koyama (Takahashi), Masao Mishima (Yanese), Isao Yamagata (Kotani), Takamuru Sasaki - **p.**: Tomoyuki Tanaka per la Toho-Mifune - **o.**: Giappone, 1967 - **d.**: Indipendenti regionali.

JOURNEY TO SHILOH (7 volontari del Texas) — **r.**: William Hale - **s.**: da un romanzo di Will Henry - **sc.**: Gene Coon - **f.** (techniscope, technicolor): Enzo A. Martinelli - **m.**: David Gates - **scg.**: Alexander Golitzen, George Patrick - **mo.**: Edward W. Williams - **int.**: James Caan (Buck Burnett), Michael Sarrazin (Miller Nalls), Brenda Scott (Gabrielle Du Prey), Don Stroud (Todo McLean), Paul Petersen (J.C. Sutton), Michael Burns (Eubie Bell), Michael Vincent (Willie Bill Bearden), Harrison Ford (Little Bit Lucket), John Doucette, Noah Beery jr., Tisha Sterling - **p.**: Howard Christien per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Universal.

JOVEN LA o **THE YOUNG ONE (Violenza per una giovane)** — **r.**: Luis Buñuel - **s.**: dal romanzo « Travellin' Man » di Peter Matthiessen - **sc.**: L. Buñuel e H.B. Addis - **f.**: Gabriel Figueroa - **m.**: Jesus Zarzosa, Leon Bibb - **scg.**: Jesus Bracho - **mo.**: Carlos Savage - **int.**: Kay Meersman (Evalyn), Bernie Hamilton (Traver, il negro), Zachary Scott (Miller, il guardiacaccia), Claudio Brook (Fleetwood, il pastore), Graham Denton (Jackson, il razzista) - **p.**: George P. Werker per Producciones Olmeca - **o.**: Messico, 1959-60 - **d.**: regionale.

KILL A DRAGON (I mercernari di Macao) — **r.**: Michael Moore - **s.** e **sc.**: George Schenck, William Marks - **f.** (technicolor): Emmanuel Rojas - **m.**: Philip Springer - **e.s.**: Roger George - **mo.**: John F. Schreyer - **int.**: Jack Palance (Rick), Fernando Lamas (Patrai), Aldo Ray (Vigo), Alizia Gur (Tisa), Kam Tong (Win Lim), Don Knight (Ian), Hans (Jimmie), Judy Dan (Chunhyang) - **p.**: Hal Klein per la Aubrey Schenck Prod. - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-U.A.

KILLER ADIOS — **r.**: Primo Zeglio - **s.**: José Mallorqui Figuerola - **sc.**: J. Mallorqui Figuerola, Mario Amendola, P. Zeglio - **f.** (techniscope, technicolor): Julio Ortas - **m.**: Claudio Tallino - **scg.**: Jaime Cubero, José Luis Galicia e Paola Mugnai - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Peter Lee Lawrence (Jess Vrain), Marisa Solinas (Sheila), Rosalba Neri (Fannie), Giovanni Pazzafini (Bradshaw), Armando Calvo (Bragg), José Jaspe, Richard Laver, Jaime Blanch, Paola Barbara, Miguel S. Del Castillo, Luis

Induñi, Victor Israel, Eduardo Fajardo - **p.:** Bruno Turchetto per la Concord Film-Copercines - **o.:** Italia-Spagna, 1967 - **d.:** Euro.

KILLER PER SUA MAESTA', Un — **r.:** Richard Owens [Federico Chentres] - **s.:** dal romanzo « A coeur ouvert pour face d'ange » di Adam Saint-Moore - **sc.:** Maurice Cloche, Ina Hilger, Giovanni Simonelli - **f.** (technicolor): Fausto Zuccoli - **m.:** Gianni Marchetti - **scg.** Luciano Vincenti - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Kerwin Mathews (Mark Stone), Marilù Tolo (Sylva), Venantino Venantini (Costa), Bruno Cremer (Oscar Snell), Gordon Mitchell (Escovich), Riccardo Garrone (maggiore dei carabinieri), Ann Smyrner (Veronika), Werner Peters (Gardino), Fabienne Dalì (amante di Gardino), Elisa Cegani (madre di Sylva), Umberto Raho (medico), Giuseppe Addobbati, Valentino Macchi, Gianni Gori - **p.:** Richard Helman e Luigi Nannerini per la Franca Film/Criterion Film/Eichberg Film - **o.:** Italia, Francia, Germania Occid., 1968 - **d.:** Cineriz.

KING'S PIRATE (Il pirata del re) — **r.:** Don Weis - **s.:** Aeneas MacKenzie - **sc.:** Paul Wayne, Aeneas MacKenzie, Joseph Hoffman - **f.** (technicolor): Clifford Stine - **m.:** Ralph Ferraro - **scg.:** John McCarthy e John Austin - **mo.:** Russell F. Schoengarth - **c.:** Nino Novarese - **int.:** Doug McClure (Brian Flemin), Jill St. John (Jessica Stephans), Guy Stockwell (John Avery) Mary Ann Mobley (Patma), Kurt Kasznar (Zucco), Richard Deacon (Swaine), Torin Thatcher, Diana Chesney, Ivor Barry, Bill Glover, Woodrow Parfrey, Sean McClory, Michael St. Clair, Emile Genest, Ted De Corsia, Alex Montoya - **p.:** Robert Arthur per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1966-67 - **d.:** Universal.

LAST SAFARI, The (L'ultimo safari) — **r.:** Henry Hathaway - **r. II unità:** Richard Talmadge - **s.:** dal romanzo « Gilligan's Last Elephant » di Gerald Hanley - **sc.:** John Gay - **f.** (technicolor): Ted Moore - **f. II unità:** John Coquillom - **m.:** John Dankworth - **scg.:** Maurice Fowler - **mo.:** John Bloom - **int.:** Stewart Granger (Miles Gilchrist), Kaz Garas (Casey), Gabriella Licudi (Grant), Johnny Sekka (Jama), Liam Redmond (Alec Beaumont), Eugene Deckers (il capo fuggiasco), David Munya (Chongu), John De Villiers (Rich), Wilfred Moore (guardacaccia), Jean Parnell (signora Beaumont), John Sutton (Harry), Bill Grant (commissionario), Kipkoske (Gavai), Labina (capo del villaggio), William Sylvester e Masai Tribe Wakamba Tribal Dancers - **p.:** Henry Hathaway per la Paramount Film Service - **o.:** Gran Bretagna, 1967 - **d.:** Paramount.

LEGEND OF LOBO, The (La leggenda di Lobo) — **r.:** James Algar - **s.:** da un racconto di Ernest Thompson-Seton - **sc.:** Dwight Hauser, James Algar - **f.** (technicolor): Jack Couffer, Lloyd Beebe - **m.:** Oliver Wallace - **mo.:** Norman Palmer - **p.:** Walt Disney e J. Algar per la Cangary - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Rank. Al film, che è un documentario a lungometraggio, è abbinato il disegno animato in technicolor **Toot, Whistle, Plunk and Boom (Suona, fischia, canta e balla)** - **r.:** G.A. Nichols.

LEGEND OF THE CUSTER, The (Custer il ribelle) — **r.:** Sam Wanamaker e Norman Foster - **s.** e **sc.:** Samuel A. Peeples e Shimon Wincelberg - **f.** (cinemascope, de luxe color): Harold Stine, William Spencer - **m.:** Richard Markowitz, Leith Stevens, Joseph Mullendore - **superv. m.:** Lionel Newman - **scg.:** Jack Martin Smith, Russel Menzer - **mo.:** Jason M. Bernie, George A. Gittens, Ronald J. Fagan - **int.:** Wayne Maunder (Custer), Slim Pickens (California Joe), Michael Dante (capo pellerossa Cavallo Pazzo), Robert F. Simon (gen. Alfred Terry), Mary Ann Mobley (nipote del comandante del forte), Alex Davion (capitano Marcus Reno), Grant Woods (capitano Myles Keogh), Peter Palmer (serg. James Bustard), William Mims, Rodolfo Acosta, Richard Schuyler,

Hick Hill - **p.**: Frank Glicksman e Robert L. Jacks per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Fox [telefilm della serie **« THE LEGEND OF THE CUSTER »**].

LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT (Il lungo viaggio verso la notte) — **r.** e **sc.**: Sidney Lumet - **s.**: dal dramma di Eugene O'Neill - **f.**: Boris Kaufman - **m.**: André Previn - **scg.**: Richard Sylbert - **mo.**: Ralph Rosenblum - **int.**: Katharine Hepburn (Mary Tyrone), Ralph Richardson (James Tyrone sr.), Jason Robards jr. (James Tyrone jr.), Dean Stockwell (Edmund Tyrone), Jeanne Barr (Cathleen) - **p.**: George Justin per la Ely Landau Prod. - **o.**: U.S.A. 1962 - **d.**: regionale.

LONGEST HUNDRED MILES, The (La lunga fuga) — **r.**: Don Weis - **s.**: Hennie Leon - **adatt.**: Paul Mason - **sc.**: Winston Miller - **f.** (technicolor): Ray Flin - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Russ Lacap - **mo.**: Richard G. Wray - **int.**: Doug McClure (Steve Bennett), Katharine Ross (Laura Huntington), Ricardo Montalban (padre Sanchez), Ronald Remy, Helen Thompson, Berting Labra, Loaki Bay - **p.**: Jack Leewood per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Universal.

LOVELY WAY TO DIE, A (Jim, l'irresistibile detective) — **r.**: David Lowell Rich - **s.** e **sc.**: A.J. Russell - **f.** (techniscope, technicolor): Morris Hartzband - **m.**: Kenyon Hopkins - **scg.**: Alexander Golitzene e Willard Levitas - **mo.**: Sidney Katz e Gene Palmer - **int.**: Kirk Douglas (Schuyler), Sylva Koscina (Rena), Eli Wallach (Fredericks), Kenneth Haigh (Fleming), Martyn Green (Finchley), Sharon Farrell (Carol), Ruth White (Cook), Philip Bosco (Fuller), Ralph Waite (Magruder), Meg Myles (signora Magruder) - **p.**: Richard Lewis per l'Universal - **o.**: U.S.A. 1968 - **d.**: Universal.

LUNGA SFIDA, La - **r.**: Robert Andrews [Nino Zanchin] - **s.** e **sc.**: Fernando Di Leo, Albero Cavallone, Nino Zanchin - **f.** (techniscope, technicolor): Franco Delli Colli - **m.**: Marcello Giombini - **mo.**: Daniele Alabiso - **int.** Giorgio Ardisson, Katrin Schaake, Luigi Pistilli, Sieghardt Rupp, Marco Stefanelli, Lisa Halvorsen, Franco Ukmar, Charaibi Ben Bensalem - **p.**: Tritone Filmindustria / Rapid Film - **o.**: Italia-Germania Occid., 1967 - **d.**: P.E.A. (regionale).

MAN CALLED FLINTSTONE, The (Un uomo chiamato Flintstone) — **r.**: Joseph Barbera, William Hanna - **s.** e **sc.**: Harvey Bullock, Ray Allen - **f.** (Columbia color, in origine eastmancolor): Charles Flekal, Roy Wade, Gene Borghi, Bill Kotler, Norman Stainback, Dick Blundell, Frank Parrish, Hal Shiffman, John Pratt - **dir. animazione**: Charles A. Nichols - **animaz.**: Irv Spence, George Nicholas, Edwin Aardal, Don Lusk, Richard Lundy, Ed Parks Allen Wilzbach, George Germanetti, Hugh Fraser, George Goepper, Edward Barge, Jeryy Hathcock, Kenneth Muse, Bill Keil, John Sparey, George Kreisl, Carlo Vinci Hicks Lokey - **m.**: Marty Paich, Ted Nichols - **scg.** Bill Perez - **scg. sfondi**: F .Montealegre, Paul Julian, Robert Gentle, Art Lozzi, Ron Dias Janet Brown, Tom Knowles, Fernando Arce, René Garcia, Richard Khim, Don Watson - **e.s.**: Brooke Linden - **mo.**: Milton Krear, Pat Foley, Larry Cowan, Dave Horton - **p.**: J. Barbera, W. Hanna per la Hanna Barbera - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Cineriz.

MAN OUTSIDE, The (L'uomo che viene da lontano) — **r.**: Samuel Gallu - **s.**: dal romanzo « Double Agent » di Gene Stackleborg - **sc.**: S. Gallu - **d. aggiunti**: Julian Bond e Roger Marshall - **f.** (techniscope, technicolor): Gilbert Taylor - **m.**: Richard Arnell - **scg.**: Peter Mullins - **mo.**: Tom Noble - **int.**: Van Heflin (Bill Maclean), Heidelinde Weis (Kay Sebastian), Pinkas Braun (Rafe Machek), Peter Vaughan (Nicolai Volkov), Charles Gray (Charles Griddon), Paul Maxwell (Judson

Murphy), Ronnie Barker (George Venaxas), Linda Marlowe (Dorothy), Gary Cockrell (Brune Parry), Bill Nagy (Morehouse), Larry Cross (Austen), Archie Duncan (detecitve Barnes), Willoughby Gray (ispettore), Christopher Denham (sergente), Rita Webb (ostessa), Carole Ann Ford (Cindy), Carmel McSharry (Olga), John Sterland (Spencer), Alex Marchevsky (Mikhail), Paul Armstrong (Gerod), Derek Baker (assistente di Gerod), Hugh Elton (Vadim), Roy Sone (Albert), Frank Crawshaw (l'ubriaco), Gabrielle Drake (la ragazza della boutique), Suzanne Owens, Harry Hutchinson, Carol Kingsley - **p.**: William Gell per la Trio Films-Group W - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: regionale.

MANON 70 (Manon '70) — **r.**: Jean Aurel - **s.**: liberamente tratto da « Manon Lescaut » dell'abate Prevost - **sc.**: Cecil Saint-Laurent, J. Aurel - **f.** (eastmancolor): Edmond Richard - **m.**: Antonio Vivaldi, Coixas e Serge Gainsbourg - **scg.**: Claude Pignot - **mo.**: Anne Marie Cotret, Monique Teisseire - **int.**: Catherine Deneuve (Manon), Sami Frey (De Gieux), Jean-Claude Brialy (Jean Paul, fratello di Manon), Elsa Martinelli (Annie), Robert Webber (Ravaggi), Paul Hubschmid (Simon), Claude Genia (sua moglie), Dante Posani, Jean Gorini, Christine Ohlson, Jean Martin, Christea Avram, Jean Paul Zenacker - **p.**: Robert Dorfmann e Yvon Suezel per Les Films Corona - Transinter Films / Roxy Film / Panda - **o.**: Francia-Germania Occid.-Italia, 1968 - **d.**: C.I.D.I.F. (regionale).

MARIEE ETAIT EN NOIR, La (La sposa in nero) — **r.**: François Truffaut.

Vedere altri dati e recensione di Morando Morandini a pag. 119 del n. 5-6, maggio-giugno 1968.

MASCULIN-FEMININ (Il maschio e la femmina) — **r.**: Jean-Luc Godard - **s.**: dalle novelle di Guy de Maupassant « La femme de Paul » e « Le signe » - **sc.**: J.L. Godard - **f.**: Willy Kurant - **m.**: Francis Lai - **mo.**: Agnès Guillemont - **int.**: Jean-Pierre Léaud (Paul), Chantal Goya (Madeleine), Marlène Jobert (Elizabeth), Michel Debord (Robert), Catherine Isabelle Duport (Catherine Isabelle), Eva Britt Strandberg (La donna sullo schermo), Birger Malmsten (L'uomo sullo schermo), Brigitte Bardot e Antoine Bourseiller (la coppia che discute nel bar), Chantal Darget (la donna nel métrò), Elsa Leroy (la diciannovenne), Françoise Hardy (la compagna dell'ufficiale americano in macchina) - **p.**: Anouchka Films-Argos Film/Svensk Filmindustri-Sandrews - **o.**: Francia-Svezia, 1965-1966 - **d.**: regionale.

MIKROS AFRODITES (Giovani prede) — **r.**: Nikos Koundouros - **s.**: ispirato a « Dafni e Cloe » di Longo Sofista e a Teocrito - **sc.**: Costas Sphikas, Vassilis Vassilikos - **f.**: Giovanni Variano - **m.**: Yiannis Markopoulos - **mo.**: George Tsaoulis - **int.**: Takis Emmanouel (Tsakalos), Vangelis Joannides (Skymnos), Cleopatra Rota (Cloe), Eleni Prokopiou (Arta), Anestis Vlachos (il vecchio pastore), Yannis Jeannino (Molassas), C. Papaconstantinou - **p.**: George Zervos e Nikos Koundouros per la Minos Film-Anzervos Studio - **o.**: Grecia, 1962 - **d.**: regionale.

MILIONE DI DOLLARI PER 7 ASSASSINI, Un — r.: Umberto Lenzi - **s.**: Gianfranco Clerici - **sc.**: G. Clerici, U. Lenzi - **f.** (eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.**: A. Francesco Lavagnino - **scg.**: Pier Vittorio Marchi - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Roger Browne (King), José Greci (Ellen), Carlo Hintermann (Simpson), Anthony Gradwell [Antonio Gradoli] (Paulos), Dina De Santis (Betty), Monica Pardo (Lilli), Tullio Altamura (Figuerez), Red Carter (Bruto), Dakar (Also), Wilbert Bradley (Doney, Erika Blanc (Anna), Valentino Macchi sergente di polizia), Mark Trevor - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: Romana Film (regionale).

MONCH MIT DER PEITSCHE, Der (Il fantasma di Londra) — r.: Alfred Vohrer - **s.**: da un romanzo di Edgar Wallace - **sc.**: Alex Berg - **f.** (eastmancolor): Karl Löb - **m.**: Martin Böttcher - **scg.**: Walter Kutz, Wilhelm Vorweg - **c.**: Irms Pauli - **mo.**: Jutta Hering - **int.**: Joachim Fuchsberger, Ursula Glas, Grit Böttcher, Konrad Georg, Harry Riebauer, Tilly Lauenstein, Ilse Pagé, Siegfried Rauch, Claus Holm, Günter Meisner, Hans Epskamp, Heinz Spitzner, Jan Hendriks, Rudolf Schündler, Suzanne Roquette, Kurt Waitzmann, Narziss Sokatscheff, Inge Sievert, Susanne Hsiao, Tilo von Berlepsch, Kurt Buecheler, Wilhelm Vorweg - **p.**: Rialto-Preben Philipsen - **o.**: Germania Occid., 1967 - **d.**: regionale.

MONSIEUR LE PRESIDENT DIRECTEUR GENERAL (Chi ha detto che c'è un limite a tutto...) Altro titolo orig.: Appelez-moi maître! — **r.**: Jean Girault - **s.** e **sc.**: Jean Girault e Jacques Vilfrid - **f.** (techniscope, eastmancolor stampato in technicolor): Edmond Séchan - **m.**: Raymond Lefèvre - **scg.**: Sydney Bettex - **mo.**: Jean-Michel Gautier - **int.**: Pierre Mondy (Denis), Jacqueline Maillan (Thérèse), Michel Galabru (Léonard), Maria Machado (Béatrice), Claude Rich (Stéphane), Christian Marin (William), Jacques Martin (la guardia mobile), Daniel Ceccaldi Calfatelli), France Rumilly (Juliette) - **p.**: Les Films Copernic - **o.**: Francia, 1966-67 - **d.**: Italcid (regionale).

MOUCHETTE (Mouchette, tutta la vita in una notte) — **r.**: Robert Bresson - **d.**: Columbia-Ceiad.

Vedere dati a pag. 65 e giudizio di Pietro Bianchi a pag. 59 del n. 6, giugno 1967 (Festival di Cannes).

NEMERERU BIJIO (La casa delle vergini dormienti) — **r.**: Kozaburo Yoshimura - **s.**: da un romanzo di Yasunari Kawabata - **sc.**: K. Yoshimura - **f.** (cinemascope): Masamichi Sato - **m.**: Shigeru Ikeno - **int.**: Takashiro Tamura, Yoshiko Kayama, Kikko Matsuoka, Sanae Kakahara, Satoshi Ohide, Tetsuo Ishikawa - **p.**: Shochiku Co. - **o.**: Giappone, 1966 - **d.**: regionale.

NIBELUNGEN, Die (I Nibelunghi) — **r.**: Harald Reinl - **r. II unità**: Lothar Gündisch - **s.**: liberamente tratto da « L'anello dei Nibelunghi » di Riccardo Wagner - **sc.**: H.C. Petersson, Harald Reinl, Ladislas Fodor - **f.** (ultrascope, technicolor): Ernst W. Kalinke - **m.**: Rolf Wilhelm - **scg.**: Isabella e Werner Schlichting e Alfred Schulz - **c.**: Irms Pauli - **mo.**: Hermann Haller - **int.**: Uwe Bever (Sigfrido), Rolf Henniger (re Gunther), Siegfried Wischnewski (Hagen), Maria Marlow (Crimilde), Herbert Lom (Attila), Karin Dor (Brunilde), Hans von Borsody, Christian Rode (Dietrich von Bern), Mario Girotti (Giselher), Fred Williams (Gernot), Hilde Weissner (Ute), Dieter Eppler (Rüdiger), Benno Hoffman, Dolde Bosiljcic, Maria Hofen, Skip Martin, Barbara Bold, Mile Avramowic, Ingrid Lotharius - **p.**: Artur Brauner per la CCC Filmkunst / Avala Film - **o.**: Germania Occid.-Jugoslavia, 1966-1967 - **d.**: Cineriz - Il film comprende due parti: **SIEGFRIED VON XANTEN** e **KRIEMHILDS RACHE.**

NOBODY'S PERFECT (In gamba... marinaio!) — r.: Alan Rafkin - **s.**: dal romanzo di Allan R. Bosworth « The Crows of Edwina Hill » - **sc.**: John D.F. Black - **f.** (techniscope, technicolor): Robert H. Wyckoff - **m.**: Irving Gertz - **scg.** Alexander Golitzen, Alexander A. Mayer - **mo.**: Gene Palmer - **int.**: Doug McClure (Doc Willoughby), Nancy Kwan (Tomiko Momoyama), Steve Carlson (Jonny Crane), James Whitmore (capit. Mike Riley), David Hartman (Boats McCafferty), Gary Vinson (ten. Walt Purdy), James Shigeta (Toshi O'Hara), George Furth (Hammer), Luke (Gondai-San), Jill Donohue (Marci Adler), Bea Bradley (ten. Large), James Creech (Bayless), Jerry Fujikawa (Watanabe),

Edward Faulkner (John Abelard), Marion Collier (Terry Abelard) - **p.**: Howard Christie per la Universal - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Universal.

NOUS IRONS A DEAUVILLE (Io... 2 ville e 4 scocciatori) — **r.**: Francis Rigaud - **s.**: F. Rigaud - **sc.**: Jacques Vilfrid e Claude Viriot - **f.** (supervision): Jacques Robin - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: naturale - **mo.**: Françoise Javet - **int.**: Louis de Funès (un uomo irascibile), Michel Serrault (Lucien), Colette Castel (Monique), Claude Brasseur (Maurice), Berthe Grandval (Sophie, nipote di Lucien), Pascale Roberts (Jacqueline), Jean Richard (lo stagnino), Jean Carmet (facchino), Michel Galabru (il padrone del camping), Roger Pierre e Jean-Marc Thibault (i droghieri), Sacha Distel (lui stesso), Marie Marquet, Marie Daems, Maurice Coffarelli, René Renal, Jean-Pascal Dufford - **p.**: Hoche Productions - Films Odéon-Ufa Comacico - **o.**: Francia, 1962 - **d.**: FIDA (Regionale).

NUIT INFIDELE, La (La notte infedele) — **r.**: Antoine d'Ormesson - **s.** e **sc.**: Lucile Terrin, A. d'Ormesson - **f.** (eastmancolor): François Charlet - **m.**: A. d'Ormesson - **mo.**: Françoise Diot - **int.**: Christiane Minazzoli (Florence), André Oumansky (Jérôme), Louis Velle (l'amante) Christine Olivier (la «maîtresse») - **p.**: Bernard d'Harcourt per la Sumer Films - **o.**: Francia, 1967 - **d.**: PAC (regionale).

OCCHIO PER OCCHIO, DENTE PER DENTE / AGENTE Z-55, MISION COLEMAN — **r.**: Miguel Iglesias - **s.**: Giovanni Simonelli - **sc.**: R.C. Colloway e José Antonio de La Loma - **f.** (techniscope, technicolor): Giuseppe La Torre - **m.**: Franco Pisano - **scg.**: Juan Antonio Soler - **mo.**: Teresa Alcocer - **int.**: Giacomo Rossi Stuart, Lea Nicholas, Julian Rafferty [Giuliano Raffaelli], Gilda Geoffrey, Luis Tejada, Monica, Randall, Eric Shipper, Tomas Torres - **p.**: Cineproduzioni Associate / P.C. Blacazar - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: Filmar (reg.).

ODIA IL PROSSIMO TUO — **r.**: Ferdinando Baldi - **s.** e **sc.**: Luigi Angelo, F. Baldi, Roberto Natale - **f.** (eastmancolor): Enzo Serafin - **m.**: Roby Poitevin - **scg.**: Giuseppe Postiglione - **mo.**: Antonella Zita - **int.**: Clyde Garner (Ken Dakota), Nicoletta Machiavelli (Peggy), Horst Frank (Chris Malone), George Eastman (Garry Stevens), Claudio Castellani (Pat), Robert Rise (Duck), Paolo Magalotti (José), Franco Fantasia (sceriffo) - p.: Cinecidi S.p.A. - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Warner Bros.

OGGI A ME... DOMANI A TE! — **r.**: Tonino Cervi - **s.** e **sc.**: Dario Argento, T. Cervi - **f.** (eastmancolor): Sergio D'Offizi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Carlo Gervasi - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Montgomery Ford [Brett Halsey] (Bill), Bud Spencer [Pedersoli] (O' Banion), William Berger (Colt Moran), Tatsuya Nakadai (James). Wayne Preston, Jeff Cameron, Doro Carrà, Stanley Gordon, Vic Gazzarra, Diana Madigan, Aldo Marianecci, Michele Borelli - **p.**: P.A.C. - Splendid - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: P.A.C. (regionale).

OGNUNO PER SE' — **r.**: Giorgio Capitani - **s.** e **sc.**: Fernando Di Leo, Augusto Caminito - **f.** (techniscope, technicolor): Sergio D'Offizi - **m.**: Carlo Rusticelli - **scg.**: Franco Bottari e Nicola Tamburro - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Van Heflin (Sam Cooper), Gilber Roland (Mason), George Hilton (Manolo Sanchez), Klaus Kinski (Brent, il Biondo), Sarah Ross (Anna), Rick Boyd [Federico Boido], Ivan Giovanni Scratuglia, Sergio Doria, Doro Corrà, Giorgio Gruden, Hardy Reichelt - **p.**: Alberto Pugliese e Luciano Ercoli per le Produzioni Cinematografiche Mediterranee (PCM) / Eichberg Film - **o.**: Italia-Germania Occid., 1967 - **d.**: I.F.C. (regionale).

ONCE BEFORE I DIE (Un bacio per morire) — **r.**: John Derek -

s.: dal romanzo « Quit for the Next » di Anthony March - **sc.**: Vance Skarstedt - **f.**: Arthur Arling - **m.**: Emmanuel Vardi - **mo.**: John Davisson - **int.**: Ursula Andress (Alex), John Derek (magg. Bailey), Richard Jaeckel (ten. Custer), Rod Lauren (capitano), Ronald Ely, Vance Skarstedt, Allen Pinson, Gregg Martin, Renato Robles, Fred Galang, Nello Nayo, Mario Taquibulos, Rob Francisco, Eva Vivar, Lola Boy, Armando Lucero - **p.**: John Derek per la F.8 Productions - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Warner Bros.

ORO DEL MONDO, L' — **r.**: Aldo Grimaldi - **s.** e **sc.**: Gianni Grimaldi - **f.** (eastmancolor): Claudio Ragona - **m.**: Pino Massara - **scg.**: Franco Cuppini - **mo.**: Danièle Alabiso - **int.**: Romina Power (Lorena), Al Bano (Carlo), Linda Christian (la madre di Lorena), Carlo Giordana (Giorgio), Nino Taranto (professore di fisica), Antonella Steni (la professoressa), Franco Franchi, Ciccio Ingrassia (i due salumieri), Carlo Taranto, Carla Vistarini, Nino Terzo, Enrico Montesano, Mirella Panfili, Valentino Macchi, Fulvio Mingozzi, Carlo Colombini, Consalvo Dell'Arti, Ignazio Leone, Alfredo Adami - **p.**: Gilberto Carbone per la Mondial Te-Fi - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Titanus.

OSTRE SLODOVANE VLAKY (Treni strettamente sorvegliati) — **r.**: Jiří Menzel - **d.**: Rank.

Vedere dati a pag. 66 e giudizio di Pietro Bianchi a pag. 52 del n. 6, giugno 1967 (Festival di Cannes). Vedere anche nota di Lino Miccichè a pag. 250 del n. 7-8, luglio-agosto 1968 (con titolo errato Treni strettamente controllati*).*

OTHELLO (Otello) — **r.**: Stuart Burge - **altri int.**: Harry Lomax (Doge di Venezia), Roy Holder (clown), David Hargreaves e Michael Terris (senatori), Terence Knapp (aiutante del doge), Keith Marsh (altro senatore), Nicholas Edmett (messaggero), Tom Kempinski (marinaio), William Hobbs, Trevor Martin (ufficiali ciprioti) - **p. ass.**: Richard Goodwin - **d.**: INDIEF (regionale).

Vedere altri dati a pag. 104 e giudizio di Guido Cincotti a pag. 97 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di San Sebastiano).

OUR MOTHER'S HOUSE (Tutte le sere alle nove) — **r.**: Jack Clayton - **s.**: dal romanzo di Julian Cloag - **sc.**: Jeremy Brooks, Haya Harareet - **f.** (metrocolor): Larry Pizer - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: Reece Pemberton - **mo.**: Tom Priestley - **int.**: Dirk Bogarde (Charlie Hook), Margaret Brooks (Elsa), Pamela Franklin (Diana), Louis Sheldon Williams (Hubert), John Gugolka (Dunstan), Mark Lester (Jiminee), Sarah Nicholls (Gerty), Gustav Henry (Willy), Parnham Wallace (Louis), Yootha Joyce (signora Quayle), Claire Davidson (miss Bailey), Anthony Nicholls (Halbert), Annette Carrell (la madre), Gerald Sim (impiegato di banca), Edina Ronay (Doreen), Garfield Morgan (Moley), Diana Ashley, Faith Kent, John Arnatt, Jack Silk - **p.**: Martin Ransohoff e Roy Baird per la Heron Film Productions-Filmways - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: M.G.M.

PANE AMARO, Il — **r.** e **s.**: Giuseppe Maria Scotese - **sc.**: Angelo Faccenna, G.M. Scotese - **Comm.**: Luciano Dodoli e G.M. Scotese - **coll. art.**: Vinicio Marinucci, Gino Pallocca - **f.** (eastmancolor): Gianpaolo Santini - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino e Armando Trovaioli - **scg.**: Antonio Visone - **voce comm**: Carlo D'Angelo - **mo.**: C. Conversi, F. Zincone - **p.**: Angelo Facenna e G.M. Scotese per la Italcaribe Cinemat. - **o.**: Italia, 1964-1968 - **d.**: Columbia-Ceiad.

PARIS SECRET (Paris secret) — **r.**: Edouard Logereau - **s.** e **sc.**: Tom Rowe, Claude Brulé, Pierre Roustang, E. Logereau - **f.** (eastmancolor): Roland Pontoizeau - **m.**: Alain Goraguer - **commento**: Henri Garcin, Romain Bouteille - **scg.**: Claude Brulé - **mo.**: Pierre Gillette -

p.: Ulysse Productions - Frimex Films-Carlton Continental-Michael Arthur Films Prod. - **o.:** Francia, 1965 - **d.:** regionale.

PEAU D'ESPOIN (Congiura di spie) — **r.:** Edouard Molinaro - **s.:** dal romanzo di Jacques Robert - **sc.:** Jacques Robert, E. Molinaro, Roberto Gianviti - **f.** (eastmancolor): Raymond Le Moigne - **m.:** José Berghmans - **scg.:** Robert Clavel, Olivier Gerard - **mo.:** Robert Isnardon - **int.:** Louis Jourdan (Charles Beaulieu), Senta Berger (Gertrud), Bernard Blier (Rhome), Edmond O'Brien (Arys), Fabrizio Capucci (Cecil), Giuseppe Addobbati (Moranez), Patricia Scott, Maurice Garrel, Gamil Rabit, Gerhard Borman, Peter Martin Urcel, Jean Rupert - **p.:** S. Gaumont Int./Eichberg Film/Franca Film - **o.:** Francia-Germania Occid.-Italia, 1967 - **d.:** Cineriz.

PISTOLERO OF RED RIVER, The (Sfida oltre il fiume rosso) — **r.:** Richard Thorpe - **s.:** dal romanzo « Pistolero's Progress » di John Sherry - **sc.:** John Sherry, Robert Emmett Ginna - **f.** (panavision, metrocolor): Ellsworth Fredricks - **m.:** Richard Shores - **scg.:** George W. Davis, Urie McCleary - **mo:** Richard Farrell - **int.:** Glenn Ford (sceriffo Dan Blaine), Angie Dickinson (Lisa Denton), Chad Everett (Lot McGuire), Gary Merrill (Squint Calloway), Jack Elam (Ernest Scarnes), Delphi Lawrence (Marie Webster), Royal Dano (Cavallo Leggiadro), Kevin Hagen (Frank Garrison), Marian Collier (Sadie), Robert Sorrells (Harry Bell), John Milford (Turpin), Frank McGrath (Ballard Weeks), Florence Sundstrom - **p.:** Richard Thorpe per la Richard Thorpe Productions - M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1967 - **d.:** M.G.M.

PLANET OF THE APES (Il pianeta delle scimmie) — **r.:** Franklin J. Schaffner.

Vedere altri dati e recensione di Nedo Ivaldi a pag. 154 del n. 5-6, maggio-giugno 1968.

POKER DI PISTOLE, Un — **r.:** Giuseppe Vari - **s.** e **sc.:** Augusto Caminito e Fernando Di Leo - **f.** (techniscope, technicolor): Angelo Lotti - **m.:** Lallo Gori - **scg.:** Demofilo Fidani - **mo.:** Renzo Lucidi - **int.:** George Hilton, Gearg Eastman [Luigi Montefiori], Annabella Incontrera, Dick Palmer [Mimmo Palmara], José Torres, Aimo Albertelli, Valentino Macchi, Giulio Maculani - **p.:** Gabriele Silvestri e Franco Palombi per la Italcine TV - Pigiemme - **o.:** Italia, 1967 - **d.:** Atlantis (regionale).

PRESIDENT'S ANALYST, The (La folle impresa del Dottor Schaefer) — **r.:** Theodore J. Flicker - **s.** e **sc.:** Theodore J. Flicker - **f.** (panavision e technicolor): William A. Fraker - **m.:** Lalo Schifrin - **scg.:** Hal Pereira, Al Roelofs - **mo.:** Stuart H. Pappé - **int.:** James Coburn (dottor Schaefer), Godfrey Cambridge (Don Masters), Severn Darden (Kropotkin), Joan Delaney (Nan Butler), Pat Harrington (Arlington Hewes), Barry Maguire (Wrangler), Eduard Franz (Ethan Allan Cocket), Jill Banner (Biancaneve), Walter Burke (Henry Lux), Will Geer (dott. Evans), William Daniels (Wynn Quantrill), Joan Darling (Jeff Quantrill), Sheldon Collins (Bing Quantrill), Arte Johnson (Sullivan), Kathleen Hughes (turista), Martin Horsey, William Beckley - **p.** Stanley Rubin per la Panpiper Production - **o.:** U.S.A., 1967 - **d.:** Paramount.

PRETTY POLLY (L'ereditiera di Singapore) — **r.:** Guy Green - **s.:** da un racconto di Noël Coward - **sc.:** Keit Waterhouse, Willis Hall - **f.** (techniscope, technicolor): Arthur Ibbetson - **m.:** Michel Legrand - **scg.:** Peter Mullins - **f. II unità:** W.A. R. Thompson - **mo.:** Frank Clarke - **int.:** Hayley Mills (Polly Barlow), Trevor Howard (Robert Hook), Sashi Kapoor (Amaz), Brenda de Banzie (signora Innes-Hook), Dick Patterson (Rick Preston), Kelen Liu (Lorelei), Peter Bayliss (Critich), Patricia

Routledge (miss Gudgeon), Dorothy Alison (signora Barlow) - **p.**: George W. George, Frank Granat e Sydney Streeter per la George-Granat-Universal - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Universal.

PROSCRITO DEL RIO COLORADO, El (Django killer per onore) — **r.**: Maury Dexter - **s.**: e **sc.**: Eduardo M. Brochero - **f.** (eastmancolor): Manuel Merino - **m.**: Manuel Parada e Carlo Savina - **scg.**: Jaime P. Cubero - **mo.**: Antonio Jimeno - **int.**: George Montgomery (Django), Elisa Montes (Francesca), José Nieto, Jesus Tordesillas, Miguel S. del Castillo, Aña Maria Custodio, Ricardo Vallejosé Villasante, Carmen Porcel, Victor Bayo - **p.**: Cooperativa Cinematografica Fénix Films - **o.**: Spagna, 1965 - **d.**: regionale.

QUATERMASS AND THE JIT (L'astronave degli esseri perduti) — **r.**: Roy Ward Baker - **s.**: da un racconto di Nigel Kneale - **sc.**: Nigel Kneale - **f.** (technicolor): Arthur Grant - **m.**: Tritram Cary - **scg.**: Bernard Robinson e Ken Ryan - **mo.**: Spencer Reeve - **superv.mo.**: James Needs - **int.**: James Donald (dott. Roney), Andrew Keir (prof. Quatermass), Barbara Shelley (Barbara Judd), Julian Glover (col. Breen), Duncan Lamont (Sladden), Bryan Marshall (capitano Potter), Peter Copley (Howell), Edwin Richfield (ministro), Grant Taylor (serg. polizia Ellis), Maurice Good (serg. Cleghorn), Robert Morris (Waston), Sheila Steafel (giornalista), Hugh Futcher (West), Hugh Morton (giornalista), Thomas Heathcote (curato), Noel Howlett (bibliotecario), Keith Marsh (Johnson), Hugh Manning (cliente osteria), June Ellis (la bionda), James Culliford (caporale Gibson), Bee Duffell (miss Dobson), Roger Avon (elettricista), John Graham (ispettore), Erian Peck (tecnico), Charles Lamb (strillone) - **p.**: Anthony Nelson Keys per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Dear-Fox.

QUELLA CAROGNA DELL'ISPETTORE STERLING — **r.**: Hal Brady [Emilio Miraglia] - **s.**: Max Hatired - **sc.**: Max Hatired, Dean Maurey - **f.** (technicolor): Eric Menczer - **m.**: Robby Poitevin - **scg.**: Lucky Pulling - **mo.**: Sergius Hillman [Sergio Montanari] - **int.**: Henry Silva (ispettore Sterling), Beba Loncar (Janet), Keenan Wynn (commissario Donald), Charles Palmer (Gary), Paul Carey (O' Neil), Edward G. Ross (Tippit), Larry Dolgin (Kelly), Charlene Polite (Anne), Bob Molden (Rocky) - **p.**: Fulvio Testa Gay per la Cinegay-Jolly Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Unidis-(regionale).

QUELLA SPORCA STORIA NEL WEST — **r.**: Enzo G. Castellari [Enzo Girolami] - **s.**: Sergio Corbucci, dall'« Amleto » di William Shakespeare - **sc.**: Tito Carpi, Francesco Scardamaglia, Enzo G. Castellari - **f.** (techniscope, technicolor): Angelo Filippini - **m.**: Francesco De Masi - **scg.**: e **c.**: Enzo Bulgarelli - **e.s.**: Gino Vagniluca - **mo.**: Tatiana Casini - **int.**: Andrea Giordana (Claude Hamilton), Enio Girolami (Ross), Stefania Careddu (Eugenia), Gabriella Grimaldi (Emily), Pedro Sanchez [Ignazio Spalla] (Guild), Franco Latini (il becchino), Giorgio Sanmartin (Polonio), Manuel Serrano, John Bartha, Franco Leo, Fabio Patella - **p.**: Ugo Guerra, Elio Scardamaglia per la Daiano Film-Leone Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Interfilm (regionale).

15 FORCHE PER UN ASSASSINO — **r.**: Nunzio Malasomma - **s.**: Mario Di Nardo - **sc.**: J. Luis Bayonas - **f.** (eastmancolor): Stelvio Massi - **m.**: Francesco De Masi - **scg.**: Luis Vasquez - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Craig Hill, Susy Anderson, Aldo Sambrell, Andrea Bosico, Eleonora Brown, George Martin, J. Manuel Martin, Ivan Giovanni Scratuglia, Tomas Blanco, Umberto Rhao, Luis Durant, Maria Montez, Margherita Lozano, Laura Ledi, Howard Ross - **p.**: Film Eos / Centauro Films - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: Euro Int. Film.

RAGGIO INFERNALE, Il / NIDO DE ESPIAS — **r.**: Frank G. Carrol [Gianfranco Baldanello] - **s.**: Dick Arthur e Al Christian (Aldo Cristiani) (Aldo Cristiani) - **sc.**: Paul Fleming [Domenico Paolella], Jaime Comas, Juan Antonio Cabezas - **f.** (eastmancolor): Manuel Hernandez Sanjuan - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Luis Argüello - **mo.**: Gaby Peñalba - **int.**: Gordon Scott (Burt Fargo), Delphy Maureen (Lucy), Albert Dalbes, Ted Carter, Max Dean, Tullio Altamura, Silvia Solar, Rossella Bergamonti, Carlos Hurtado, Tina Di Pietro, Valentino Macchi - **p.**: Meteor Film / Leda Films - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: regionale.

RIDE TO HANGMAN'S TREE, The (Il bandito nero) — **r.**: Alan Rafkin - **s.**: Luci Ward, Jack Natteford - **sc.**: Luci Ward, Jack Natteford, William Bowers - **f.** (technicolor): Gene Polito - **scg.**: John McCormack - **m.**: Frank Skinner - **c.**: Rosemary Odell - **mo.**: Gene Palmer - **int.**: Jack Lord (Guy Russell), James Farentino (Matt Stone), Don Galloway (Nevada Jones), Melodie Johnson (Lillie Malone), Richard Anderson (Steve Carlson), Robert Yuro (Jeff Scott), Ed Peck (sceriffo Stewart), Paul Reed (Corbett), Richard Cutting (Ed Mason), Bing Russell (Keller), Virginia Capers (Teresa Moreno), Robert Sorrells (Blake), Robert Cornthwaite (T. L. Harper), Fabian Dean (indiano) - **p.**: Howard Christie per la Universal - **o.**: U.S.A. 1966 - **d.**: Universal.

RIGHT HAND OF THE DEVIL, The (A-117, colpo grosso a Los Angeles) — **r.** e **s.**: Aram Katcher - **sc.**: Ralph Brooke - **f.** Fouad Said - **m.**: John Bath - **mo.**: Edna Alexander - **int.**: Aram Katcher, Lisa McDonald, Brad Trumbull, James V. Christy, Chris Randall, Monte Lee, Luigi Gardneri, Lydia Goya, Georgia Holden - **p.**: Aram Katcher per la Cinema-Video - **o.**: U.S.A. 1962 - **d.**: regionale.

RINGO, EL CABALLERO SOLITARIO (Ringo, il cavaliere solitario) — **r.**: Rafael Romero Marchent - **s.** e **sc.**: Mario Caiano - **f.** (eastmancolor): Emanuele Di Cola - **m.**: Francesco De Masi - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Peter Martell, Piero Lulli, Dianik, Paolo Herzl, Armando Calvo, Jesus Puente, José Jaspe, Giuseppe Fortis, Antonio Pica, Angel Menendez, Francisco Braña, Guillermo Mendez, Alfonso Rojas - **p.**: Copercines / Emmeci Cinematografica - **o.**: Spagna-Italia, 1967 - **d.**: Indipendenti Regionali.

ROSE ROSSE PER IL FÜHRER — **r.**: Fernando Di Leo - **s.**: Luigi Petrini - **tratt. e d.**: F. Di Leo - **sc.**: F. Di Leo, Enzo Dell'Aquila - **f.** (dyaliscope, eastmancolor): Franco Villa - **m.**: Gino Peguri - **scg.**: Elio Balletti - **c.**: Loredana Longo - **mo.**: Mario Morra - **e.s.**: Eugenio Ascani - **int.**: James Daly (magg. Mike Liston), Anna Maria Pierangeli (Marie), Nino Castelnuovo (Vincent), Peter Van Eyck (col. Kerr), Gianni Garko (Alex Rostov, alias ten. Mann), Michael Wilding (generale inglese), Mia Genberg (Jeanine), Ruggero De Daninos (magg. Frenke), Bill Wanders (Jean), Polidor (padre Louis), Sergio Doria (capitano Von Buckner), Sergio Ammirata (Bob), Gino Santercole (paracaduista inglese), Bianca Castagnetta (partigiana), Manuel Gonzales, Turilli, Carla Puccini, Massimo Tocchi, Gianni Pulone, Marco Velsunte, Gilberto Ghiberti, Raoul Ameri, Mimmo Dani, Tony Di Mitri, Max Dorian, Felicita Fanni, Fedele Gentile, Massimo Ferrara, Ettore Geri, Franco Lo Verde, Mimmo Maggi, Vittorio Richelmi - **p.**: Dino Fazio e Tiziano Longo per la Dino Folms - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale.

SALT AND PEPPER (Sale e pepe, superspie hippy) — **r.**: Richard Donner - **s.** e **sc.**: Michael Pertwe - **f.** (de luxe color): Ken Higgins - **m.**: John Dankworth - **int.**: Sammy Davis jr. (Salt), Peter Lawford (Pepper), Michael Bates (ispettore Grabbe), Ilona Rodgers - **p.**: Milton Ebbins per la M. Ebbins Prod. - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-U.A.

SAMOA, LA REGINA DELLA GIUNGLA — **r.**: James Reed [Guido Malatesta] - **s.** e **sc.**: Gianni Clerici, G. Malatesta - **f.** (eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Pier Vittorio Marchi - **c.**: Walter Patriarca - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Roger Browne (Clint Lomas), Edwige Fenech (Samca), Ivano Staccioli (Moreau), Ivy Holzer (Nancy White), Femi Benussi (Yasmin), Umberto Ceriani (Alain), Tor Altmayer [Tullio Altamura] (prof. Dawson), Giustino Durano (Hans Muller), Wilbert Bradley (la guida Campu), Andrea Aureli, Claudio Ruffini, Gianni Pulani, Antonietta Fiorito, Ivan Basta - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale. Nel film sono inserite scene documentarie da **Continente perduto** (1954).

SCORPIO LETTERS, The (Il segreto dello Scorpione) — **r.**: Richard Thorpe - **s.**: dal romanzo poliziesco di Victor Canning - **sc.**: Adrian Spies, Jo Eisinger - **f.** (metrocolor): Ellsworth Fredicks - **m.**: Dave Crusin - **scg.**: George W. Dawis. Addison Hehr - **mo.**: Richard Farrell - **int.**: Alex Cord (Joe Christopher), Shirley Eaton (Phoebe Stewart), Laurence Naismith (Burr), Oscar Beregi (Philippe Sorieh, alias Scorpione), Lester Matthewes (Harris), Antoinette Bower (Terry), Arthur Malet (Hinton), Barry Ford (Bratter), Emile Genest (Garin), Vincent Beck (Paul Fretoni), Ilka Windish (miss Gunther), Laurie Main (Tyson), André Philippe (Gian), Harry Raybould (Lodel), Danielle De Metz (Maria) - **p.**: Richard Thorpe per la M.G.M. - **o.**: U.S.A. 1966 - **d.**: M.G.M.

SEDUTO ALLA SUA DESTRA — **r.** e **s.**: Valerio Zurlini - **sc.**: V. Zurlini e Franco Brusati - **f.** (techniscope, technicolor): Aiace Parolin - **m.**: Ivan Vandor - **scg.** e **c.**: Franco Bottari - **mo.**: Franco Arcalli - **int.**: Woody Stroode (Maurice Lalubi), Franco Citti (Orste), Jean Servais (colonnello olandese), Pier Paolo Capponi (sergente), Stephen Forsyth (carcerato violento), Luciano Lorcas, Salvo Basile, Silvio Fiore, Giuseppe Transacchi, Mirella Panfili, Renzo Rossi - **p.**: Carlo Lizzani per la Italnoleggio Cinematografico - Castore Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Italnoleggio (regionale).

Vedere trama e giudizi a pag. 20 del n. 5-6, maggio-giugno 1968 (Festival di Cannes).

SEGRETO DEL VESTITO ROSSO, Il (Assassinio made in Italy) — **r.**: Silvio Amadio - **s.** e **sc.**: S. Amadio, Giovanni Simonelli - **f.** (italscope, eastmancolor): Mario Pacheco - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Nedo Azzini, Enrico Alarcon - **mo.**: Marcello Malvestiti - **int.**: Hugh O'Brian (Dick Sherman), Cyd Charisse (Shelley North), Mario Feliciani, Juliette Mayniel, Alberto Closas, Philippe Lemaire, Gina Rovere, Manuel Alexandre, Giovanni Baghino, Memmo Carotenuto, Alberto Dalbes, Franco Giacobini, Eleonora Rossi-Drago, Benny Deus - **p.**: Apo Film/ Midega Film/ Dici France - **o.**: Italia-Spagna-Francia, 1963 - **d.**: Italcid (reg.). Titolo spagnolo: **EL SECRET DE BILL NORTH.**

SEQUESTRO DI PERSONA — **r.**: Gianfranco Mingozzi - **s.**: Ugo Pirro, G. Mingozzi - **f.** (eastmancolor): Ugo Piccone - **m.**: Ritz Ortolani - **scg.**: Sergio Canevari - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Franco Nero (Gavino), Charlotte Rampling (Cristina), Frank Wolff (Osilo), Ennio Balbo (Marras), Pierluigi Aprà (Francesco Marras), Steffen Zacharias (Santulus Surgiu), Margherita Lozano (moglie di Marras), Enrico Ostermann, Ugo Cardea, Fabrizio Jovine, Guy Heron, Paolo Todisco, Vito Rocca, Enzo Robutti - **p.**: Silvio Clementelli per la Clesi Cinematografica - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Euro.

SEXY GANG (Sexy Gang) — **r.**: Henry Jacques - **s.** e **sc.**: Claude Sandron - **adatt.** e **d.**: Henry Jacques - **f.**: Jean Michel Boussaguet - **m.**:

Armand Seggian - **mo.**: Charles Nobel - **int.**: Linda Veras (Michèle), Agnès Datin (Cora), Karine Ker (Maria), Sylvain Corthay (Pascal), Jean Louis Tristan (Georges), Pascal Ogé (Bastien), Kim Camba (Kelly), Sandrine - **p.**: Paris Inter Productions - **o.**: Francia, 1966 - **d.**: regionale.

SHUTTERED ROOM, The (La porta sbarrata) — **r.**: David Greene - **s.**: dal romanzo di H. P. Lovecraft e August Derleth - **sc.**: D. B. Ledrov, Nathaniel Tanchuck - **f.** (technicolor): Ken Hodges - **m.**: Basil Kirchin - **scg.**: Brian Eatwell - **mo.**: Brian Smedley-Aston - **int.**: Carol Lynley (Susannah Kelton/Sarah), Gig Young (Mike Kelton), Oliver Reed (Ethan), Flora Robson (zia Agatha), William Devlin (Zebulon Whateley), Bernard Kay (Tait), Judith Arthy (Emma), Robert Cawdron (Luther Whateley), Celia Hewitt (zia Sarah), Peter Porteous, Anita Anderson, Clifford Diggins - **p.**: Philip Hazelton e Alex Jacobs per la Troy-Schenck - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: Warner Bros.

SIGPRESS o **SIGPRESS CONTRO SCOTLAND YARD** — **r.**: Guido Zurli - **f.** (eastmancolor): Franco Villa - **int.**: George Martin, Paolo Carlini, Ingrid Schoeller, Gloria Paul, Klaus Kinski, Dick Palmer, Andrew Ray, Karin Field, Andrea Aureli, Orchidea De Santis - p.: Cinesecolo-Rekord Film-Cine-Teatri / Parnass - **o.**: Italia-Germania Occid. 1968 - **d.**: regionale.

SMASHING TIME (Ci divertiamo da matti) — **r.**: Desmond Davis - **s.** e **sc.**: George Melly - **f.** (eastmancolor): Manny Wynn - **m.**: John Addison - **scg.**: Ken Bridgman - **mo.**: Barrie Vince - **int.**: Lynn Redgrave (Yvonne), Rita Tushingham (Brenda), Anna Quayle (Charlotte Brilling), Michael York (Tom Wabe), Ian Carmichael (Bobby Mome-Roth), Irene Handl (signora Gimble), Jeremy Lloyd (Jeremy Tove), Toni Palmer (Toni), Peter Jones (Dominic), Arthur Mullard (padrone del Caffè), George A Cooper (l'irlandese), Ronnie Stevens (I cameriere), John Clive (manager), Sydney Bromley (il vagabondo), Murray Melvin (I elegantone), Bruce Lacey (Clive Sword), Ray Mackin (II cameriere), Mike Lennox. Cardew Robinson, David Lodge, Amy Dalby, The Tomorrow, Veronica Carlson, Richard Coe, Danny Green, Valerie Leon, Frank Seiman, Michael Warp, Susan Whitman - **p.**: Carlo Ponti e Roy Millichip per la Partisan / Carlo Ponti - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Paramount.

SPY WITH A COLD NOSE, The (La spia dal naso freddo) — **r.**: Daniel Petrie - **s.** e **sc.**: Ray Galton, Alan Simpson - **f.** (eastmancolor stampato per la Pathé): Kenneth Higgins - **m.**: Riz Ortolani - **scg.**: Peter Mullins - **mo.**: Jack Slade - **int.**: Lionel Jeffries (Stanley Farquhar), Laurence Harvey (Francis Trevellyan), Daliah Lavi (principessa Natasha Romanova), Eric Sykes (Wrigley), Eric Portman (ambasciatore inglese), Colin Blakely (primo ministro russo), Denholm Elliott (Pond-Jones), Robert Flemyng (direttore dell'M.I.5), June Whitfield (Elsie Farquhar), Paul Ford (generale americano), Bernard Archard (capo del controspionaggio russo), Robin Bailey (l'uomo con l'Aston-Martin), Nai Bonet, Michael Trubshawe, Bruce Carstairs, Genevueve, Glen Mason, Norma Foster, Perry Brooks, Trevor Delaney, Steven Morley, Gillian Lewis, Wanda Ventham, Amy Dalby, Tricia De Dulin, Virginia Lon, Julian Orchard, John Forbes-Robertson, Arnold Diamond, Ronald Brittain - **p.**: Leonard Lightstone e Robert Porter per la Associated London Films - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: Paramonut.

STRANGER IN THE HOUSE (Uno sconosciuto in casa) — **r.**: Pierre Rouve - **s.**: dal romanzo « Les inconnus dans la maison» di Georges Simenon - **sc.**: P. Rouve - f. (eastmancolor): Ken Higgins - **m.**: Patrick John Scott - **scg.**: Tony Woollard - **mo.**: Ernest Walter - **int.**: James Mason (John Sawyer), Geraldine Chaplin (Angela Sawyer), Bobby Darin

(Barney Teale), Paul Bertoya (Jo Christophorides), Ian Ogilvy (Desmond Flower), Bryan Stanyon (Peter Hawkins), Pippa Steel (Sue Phillips), Clive Morton (col. Flower), James Hater (Harry Hawkins), Megs Jenkins (signora Christophorides), Marjie Lawrence (Brenda), Moira Lister (signora Flower), Lisa Daniely (Diana), Yootha Joyce (la ragazza del tiro a segno), John Henderson (il vecchio impiegato), Danvers Walker (Chetham), Ivor Dean (ispettore Colder), Rita Webb (signorina Plaskett), Julian Orchard (poliziotto), Lindy Aaron (Angela bambina), Charlotte Selwyn (commessa), Lucy Griffiths (addetta alle pulizie nella biblioteca), Melinda May (bibliotecaria), Sheila White (Hazel), Tom Kempinski (assistente di negozio), Toni Palmer (la donna allo sportello), Anne Hart (la barista), Michael Standing (fotografo) - **p.:** Dimitri de Grunwald per la De Grunwald Prod. - **o.:** Gran Bretagna, 1967 - **d.:** Rank Film.

SULLIVAN'S EMPIRE (I guerriglieri dell'Amazzonia) — **r.:** Harvey Hart e Thomas Carr - **s. e sc.:** Frank Chase - **f.** (eastmancolor): Hal A. McAlpin - **m.:** Lalo Schifrin - **scg.:** Russel Kimball - **superv.m.:** Stanley Wilson - **mo.:** Robert F. Shugrue - **int.:** Martin Milner (John Sullivan), Linden Chiles (Patrick Sullivan), Don Quine (Kevin Sullivan), Clu Gulager (Juan Clemente), Arch Johnson (John Sullivan sr.) Karen Jensen (Doris), Bernie Hamilton (Amando), Lee Bergere (Rudi Andujar), Than Wyenn (ispettore Huante), Jeanette Nolan (miss Wingate), Miguel de Anda (macchinista), Ken Renard (commesso), Marianne Gordon (seconda ragazza), Eileen Wesson (terza ragazza), Mark Miranda (ragazzo), Ruben Moreno (Carlos), Nadine Nardi (Ramona), Robert De Coy (Chico), Pepe Callahan (Bartender), Peter Pascal (pilota) - **p.:** Frank Price per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1967 - **d.:** Universal.

SUPERCOLPO DA 7 MILIARDI — **r.:** **s.** e **sc.:** Bitto Albertini - **f.** (eastmancolor): Emilio Varriano - **m.:** Nico Fidenco - **mo.:** Jolanda Benvenuti - **int.:** Brad Harris (Robert Colman), Elina De Witt (Gaby), Dana Andrews (George Kimmins), Franco Andrei, Nando Poggi, Gilberto Galimberti, Marisa Traversi, Arrigo Peri, Antonio Corevi, Giuseppe Leghissa, Danilo Turk - **p.:** Eden Cinematografica - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** regionale.

SWEET RIDE, The (L'onda lunga) — **r.:** Harvey Hart - **s.:** dal romanzo di William Murray - **sc.:** Tom Mankiewicz - **f.** (panavision, de luxe color): Robert B. Hauser - **m.:** Peter Rugolo - **e.f.s.:** L.B. Abbott, Art Cruickshank, Emil Kosa jr. - **scg.:** Jack Martin Smith, Richard Day - **mo.:** Philip W. Anderson - **int.:** Tony Franciosa (Collie), Michael Sarrazin (Denny), Jacqueline Bisset (Vickie), Michael Wilding (mr. Cartwright), Bob Denver (Choo-Choo Burus), Michele Carey (Thumper), Norma Crane (signora Cartwright), Lara Lindsay (Martha), Percy Rodriguez (ten. Atkins), Paul Conylis (serg. Solomon), Warren Stevens (Brady Caswell), Pat Buttram (Texan), Michael Forest (Barry Green), Lloyd Gough (Parker), Stacy King (Big Jane), Corinna Tsopei (una ragazza al tennis), Charles Dierkop (Clean), Ralph Lee (Scratch), Arthur Franz (psichiatra) - **p.:** Joe Pasternak per la Joe Pasternak Prod. - 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1967 - **d.:** Dear-Fox.

SWISS MISS (Stanlio e Ollio, avventura a Vallechiara - già: **Noi e... la gonna)** — **r.:** John G. Blystone - **s.:** Jean Negulesco, Charles Rogers - **sc.:** James Parrott, Charles Melson, Felix Adler - **f.:** Norbert Brodine, Art Lloyd - **m.:** Phil Charig - **scg.:** Charles D. Hall - **e.s.:** Roy Seawright - **mo.:** Bert Jordan - **int.:** Stan Laurel, Oliver Hardy, Della Lind, Eric Blore, Walter Woolf King, Charles Judels, Greta Meyer, Adja Kuznetzoff, Jean de Briac, Ludovico Tomarchio, Eddie Kane, Forbes Murray, Anita Garvin, George Sorel, Charles Gamore, Jean Cleveland, Marilyn Peter-

son, il cane Buck - **p.**: Hal Roach per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1938 - **d.**: regionale.

TEENAGE REBELLION (La rivolta dei teen-agers) — **r.** e **coord.**: Norman T. Herman - **f.**: Michael J. Dugan - **mo.**: Richard C. Meyer - **p. assoc.**: Richard C. Meyer la Unger Productions - Landau Prod. - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: regionale.

TO SIR, WITH LOVE (La scuola della violenza) — **r.**: James Clavell.

Vedere altri dati e recensione di Roccardo Redi a pag. 271 del n. 7-8, luglio-agosto 1968.

TORTURE GARDEN (Il giardino delle torture) — **r.**: Freddie Francis - **s.**: da racconti di Robert Bloch - **sc.**: Robert Bloch - **f.** (technicolor): Norman Warwick - **scg.**: Don Mingaye, Scott Slimon - **m.**: Don Banks, James Bernard - **mo.**: Peter Elliot - **int.**: Jack Palance (Ronald Wyatt), Burgess Meredith (dott. Diabolo), Beverly Adams (Carla Hayes), Michael Bryant (Colin Williams), John Standind (Leo), Peter Cushing (Canning), Maurice Denham (zio di Colin), Robert Hutton (Paul), Barbara Ewing (Dorothy Endicott), Michael Ripper (Gordon Roberts), David Bauer (Charles), Nicole Shelby (Millie), Bernard Kay (dott. Helm), John Phillips (Storm), Catherine Finn (nurse Parker), Michael Hawkins (poliziotto), Timothy Bateson (Barker), Niall McGinnis (dottore) - **p.**: Max J. Rosenberg e Milton Subotsky per la Amicus Film - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Columbia-Ceiad.

3 SUPERMEN A TOKIO — **r.**: Bitto Albertini - **s.**: Mario Amendola - **sc.**: M. Amendola, B. Albertini, Evron Ebert - **f.** (colore Tecnostampa): Umberto Grassia - **m.**: Ruggero Cini **scg.**: Dario Micheli - **c.**: Elio Micheli - **mo.**: Vincenzo Vanni - **int.**: George Martin (Martin), Willy Newcomb (Willy), Dick Gordon (Dick), Gloria Paul (Gloria), Heldy Fisher (Janet), Michele Malaspina (commissario), Mino Doro (Jacques Coufer), Lisabeth Wu (Yanita), Consalvo Dell'Arti (Fly), Attilio Severini, Edoardo Toniolo, Paul Muller, Michael Lentz, Valerio Tordi, Antonietta Fiorito, Ruffino Grillo, Arrigo Peri, Artemio Antonini, Claudio Patriarca Corevi - **p.**: Cinesecolo, Milano - Indief, Roma/Terra Filmkunst, Monaco - **o.**: Italia-Germania Occid., 1968 - **d.**: Indief.

TRUNK TO CAIRO (Commandos in azione) — **r.**: Menahem Golan - **s.** e **sc.**: Marc Behm e Alexander Ramati - **f.** (eastmancolor): Mimish Herbst - **m.**: Duv Seltzer - **mo.**: Dany Shik - **int.**: Audie Murphy, Marianne Koch, George Sanders, Hans von Borsody, Joseph Yadin, Gila Almagor, Eytan Priver - **p.**: Monahem Golan per la Noah Film-CCC - **o.**: Israele, 1965 - **d.**: regionale.

TSUBAKI SANJURO (Sanjuro) — **r.**: Akira Kurasawa.

Vedere altri dati e recensione di Stefano Roncoroni a pag. 163 del n. 5-6, maggio-giugno 1968.

TUTTO PER TUTTO — **r.**: Umberto Lenzi - **s.**: Nino Stresa e Eduardo M. Brochero - **sc.**: E.M. Brochero - **f.** (techniscope, technicolor): Alejandro Ulloa - **m.**: Luis Enriquez Bacalov - **scg.**: Jaime Perez Cubero e Juan Galicia - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Mark Damon (Johnny), John Ireland (Gufo), Eduardo Fajardo, Fernando Sancho (Charrancha), Monica Randall, Armando Calvo, José Torres, Raf Baldassare, Calisto Calisti, Lisa Halvorsen - **p.**: Pea/Estesa Film - **o.**: Italia-Spagna, 1968 - **d.**: Pea (regionale).

UCCIDETE JOHNNY RINGO — **r.**: Frank G. Carrol [Gianfranco Baldanello] - **s.** e **sc.**: Arpad De Riso e Henry Wilson - **f.** (eastmancolor): Marc Line [Marcello Masciocchi] - **m.**: Pippo Caruso - **scg.**: Lu-

ciano Vincenti - **mo.**: B.M. Jordan - **int.**: Brett Halsey (Johnny Ringo), Greta Polyn [Maria Teresa Gentilini], Ray Scott [Angelo Dessì], Lee Burton [Guido Lollobrigida], Barbara Loy, James Harrison [Nino Fuscagni], William Burke, Fred Shentrens, Frank Gulas, Guy Gallay, Rod Smith, Mike Moore, Fausto Signoretti, Antonio Menna, Franco Castellani, Ugo Carboni, Agostino De Simone, Gualtiero Isnenghi - **p.**: Cine Associati - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: Indipendenti Regionali.

UOMO, UN CAVALLO, UNA PISTOLA, Un — **r.**: Vance Lewis (Luigi Vanzi) - **s.**: Bob Ensescalle - **sc.**: Jone Mang - **f.** (eastmancolor): Marcello Masciocchi - **m.**: Stelvio Cipriani - **scg.**: Franco Bottari - **mo.**: Renzo Lucidi - **int.**: Tony Anthony (Lo straniero), Daniele Vargas (Good Jim), Ettore Manni (Stafford), Jill Banner, Raf Baldassare, Marina Berti (Ethel), Anthony Freeman, Renato Mambor, Franco Scala, Mario Dionisi, Armando Mangolini, Marco Guglielmi (profeta), Dan Vadis (Enplain), Silvana Fiorini, Arturo Danesi, Filippo Antonelli - **p.** Roberto Infascelli e Massimo Gualdi per la Primex Italiana - Juventus film - **o.**: Italia-Germania Occid., 1967 - **d.**: Generalcine (regionale).

VENDO CARA LA PELLE — **r.**: Ettore M. Fizzarotti - **s.** e **sc.**: Giovanni Simonelli - **f.** (eastmancolor): Stelvio Massi - **m.**: ediz. musicali RCA - **scg.** e **c.**: Giulia Mafai - **mo.**: Daniele Alabiso - **int.**: Mike Marshall (Shane), Michèle Girardon (Georgiana), Valerio Bartoleschi (Kristian), Dane Savours (Ralph Magdalena), Grant Laramy (Dominique Magdalena), Spean Convery [Spartaco Conversi], Seraphin Profumo, Pedro Gonzales, Ake Wahl - **p.**: Cinemar - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Titanus.

VERGINE DI SAMOA, La — **r.**: Javier Seto - **f.** (eastmancolor): Pablo Gauge - **m.**: Gregorio Garcia Segura - **scg.**: Antonio Modica - **mo.**: Antonio Ramirez - **int.**: Seyna Seyn, James Philbrook, Franco Fantasia, Carlo Tamberlani, Menny Deus, Anihita Taho, Chick Cechar [Puccio Ceccarelli], Manuel Gallardo, Renato Terra Caizzi - **p.**: Splendor/A.S. Film - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: regionale.

VICOMTE REGLE SES COMPTES, Le (The Viscount, furto alla banca mondiale) — **r.**: Maurice Cloche - **s.**: dal romanzo « Bonne mesure » di Jean Bruce - **sc.**: Georges Farrel, Giovanni Simonelli - **f.** (techniscope, eastmancolor): Henri Raichi, Giuseppe Alberti - **m.**: Georges Garvarentz - **scg.**: Jean Douarinou - **mo.**: Gilbert Natot - **int.**: Kerwin Mathews (Clint de La Roche, il Visconte), Jean Yanne (Billette), Sylvia Sorrente (Lilì), Fernando Rey (Demoygne), Folco Lulli (Il barone), Alain Saury (Vincento), Franco Fabrizi (Ramon), Pierre Massimi (Louis), Armand Mestral (Perroux), José Martin (Manuel), Maria Latour (Tania), Yvette Lebon (Claudia) - **p.**: Criterion Films/C.C.M. Franca Film/Producciones DIA - **o.**: Francia-Italia-Spagna, 1966 - **d.**: Italcid (regionale).

VIEIL HOMME ET L'ENFANT, Le (Il vecchio e il bambino) — **r.**: Claude Berri.

Vedere altri dati e recensione di Morando Morandini a pag. 155 del n. 5-6, maggio-giugno 1968.

VIGLIACCHI NON PREGANO, I — **r.**: Marlon Sirko (Mario Siciliano) - **s.**: Eduard M. Brochero - **sc.**: Ernesto Gastaldi, Marlon Sirko, D. Chianetta - **f.** (eastmancolor): Gino Santini - **m.**: Manuel Parada - **scg.**: Jaime Cubero, José L. Galicia - **c.**: Rosalba Menichelli - **mo.**: Romeo Ciatti - **int.**: John Garko [Gianni Garko] (Brian Care), Sean Todd (Daniel), Elisa Montes (Julie), Jerry Wilson (Robert), Carroll Brown [Carla Calò] (mamma Douglas), Alain Collins [L. Picozzi] (Bill Perkins), José Jaspe, Manuel Galiana, Miguel S. Del Castillo, Maria di Mizar, Ivan Scraruglia, Gino Marturano, Julio Peña, Lorenzo Robledo, Mario Morelli,

Robert Cummings - **p.**: Metheus Film/Copercines - **o.**: Italia-Spagna, 1967-68 - **d.**: regionale.

VIVO PER LA TUA MORTE — **r.**: — Alex Burks [Camillo Bazzoni] - **s.**: dal romanzo « Judas Gun » di Gordon Shirreffs - **sc.**: Roberto Natale, Steve Reeves - **f.** (eastmancolor): Enzo Barboni - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Gastone Carsetti - **mo.**: Roberto Perpignani - **int.**: Steve Reeves (Mike), Sergio De Vecchi (Roy), Spartaco Conversi (Bobcat), Dick Palmer [Mimmo Palmara] (Freman), Wayde Preston (Mayner), Silvana Venturelli (Ruth), Ted Carter (Savage), Rosalba Neri (Incarnation), Lee Burton [Guido Lollobrigida], Enzo Fiermonte, Silvana Bacci, Franco Balducci, Emma Baron Cerlesi, Franco Fantasia, Mario Maranzana, Ivan Giovanni Scratuglia - **p.**: B.R.C. Prod. - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Titanus.

WACO (Waco, una pistola infallibile) — **r.**: R.G. Springsteen - **s.**: dal romanzo « Emporia » di Harry Sanford e Max Lamb - **sc.**: Steve Fisher - **f.** (techniscope, technicolor) Robert Pittack - **m.**: Jimmie Hasell - **scg.**: Hal Pereira, Al Roelofs - **mo.**: Bernard Matis - **int.**: Howard Keel (Waco), Jane Russell (Jill Stone), Wendell Corey (predicatore Stone), John Smith (Joe Gore), Gene Evans (sceriffo O'Neill), De Forest Kelley (Bill Ride), Tracy Olsen (Patricia West), Ben Cooper (Scotty Moore), Brian Donlevy (« Ace » Ross), Terry Moore (Dolly), John Agar (George Gates), Richard Arlen (sceriffo Bill Kelly), Robert Lowery (magg. Ned West), Anne Seymour (Ma Jenner), Willard Parker (Pete Jenner), Jeff Richards (Kallen), Reg Parton (Ike Jenner), Fuzzy Knight (telegrafista) - **p.**: A.C. Lyles per la A.C. Lyles Prod. - Paramount - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Paramount.

WARKILL (Warkill) — **r.**: Ferde Grofe jr. - **s.** e **sc.**: F. Grofe jr. **f.** panoramic vision, de luxe color): Remegio Young - **m.**: Gene Kauer, Douglas Lackey - **mo.**: Phillip Innes - **int.**: George Montgomery (col. Hannegan), Tom Drake, Conrad Parham, Eddie Unfante, Henry Duval, Paul Edwards - **p.**: F. Grofe jr. e Stanford Tischler per la Balut Productions - Centaur - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: regionale.

WATERHOLE 3 (La vecchia legge del West) — **r.**: William Graham - **r. sequenze speciali di movimento**: Buzz Henry - **s.** e **sc.**: Joseph Steck, Robert R. Young - **f.** (techniscope, technicolor): Robert Burks - **e.f.s.**: Paul K. Lerpae - **m.**: Dave Grusin - **scg.**: Fernando Carrere - **c.**: Jack Bear - **mo.**: Warren Low - **int.**: James Coburn (Lewton Cole), Carrol O'Connor (sceriffo John Copperud), Margaret Blye (Billie Copperud), Claude Akins (serg. Henry Foggers), Timothy Carey (Hilb), Joan Blondell (Lavinia), Robert Cornthwaite (George), Bruce Dern (altro sceriffo), James Whitmore (capitan Shipley), Henry Davis (Ben Agajanian), Roy Jenson (Doc Quinlen), Buzz Henry (cow-boy ubriaco), Hed Markland, Rupert Crosse, Jim Boles, Steve Whittaker, Jay Ose - **p.**: Joseph Steck e Ken Wales per la Blake Edwards Prod. - Geoffrey Productions Picture - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Paramount.

WEEK-END (Week-End, una donna e un uomo da sabato a domenica) — **r.**: Jean-Luc Godard - **d.**: regionale.

Vedere dati e recensione di Nazareno Taddei a pag. 122 del n. 5-6, maggio-giugno 1968.

WESTERPLATTE (Wehrmacht ora zero) — **r.**: Stanislaw Rozewicz - **d.**: regionale.

Vedere dati a pag. 172 e giudizio di Leonardo Autera a pag. 178 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Festival di Mosca).

WHAT'S SO BAND ABOUT FEELING GOOD? (Una meravigliosa realtà) — **r.**: George Seaton - **s.**: da un romanzo di Vincent McHugh -

sc.: G. Seaton e Robert Pirosh - **f.** (techniscope, technicolor): Ernesto Caparros - **m.**: De Vol - **scg.**: Alexander Golitzen e Henry Bumstead - **mo.**: Alma Macrorie - **int.**: George Peppard (Pete), Mary Tyler Moore (Liz), Susan Saint (Aida), Don Stroud (Barney), Dom De Luise (Garner Monroe), John McMartin (il sindaco), Nathaniel Frey (Conrad), Charles Lane (dr. Shapiro), Jeanne Arnold (Gertrude), George Furth (Murgatroyd) - **p.**: G. Seaton per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Universal.

WHO KILLED TEDDY BEAR? (Il sadico) — **r.**: Joseph Cates - **s.**: Arnold Drake - **sc.**: Leon Tokatyan e Arnold Drake - **f.**: Joseph Brun - **m.**: Charles Calello - **int.**: Sal Mineo, Juliet Prowse, Jan Murray, Elaine Stritch, Margor Bennett, Dan Travanty, Diana Moore, Frank Campanella, Bruce Glover, Tom Aldredge, Rex Everhart, Alex Fisher, Stanley Beck, Casey Townsend - **p.**: Everett Rosenthal per la Magna - **o.**: U.S.A., 1965 - **d.**: regionale.

WHO'S MINDING THE MINT? (8 falsari, una ragazza e... un cane onesto) — **r.**: Howard Morris - **s.** e **sc.**: R.S. Allen, Harvey Bullock - **f.** (technicolor): Joseph Biroc - **f. aeree**: Nelson Tyler - **m.**: Lalo Schifrin - **e.f.s.** Richard Albain - **scg.**: John Beckman - **mo.**: Adrienne Fazan - **int.**: Jim Hutton (Harry Lucad), Dorothy Provine (Verna Baxter), Milton Berle (Luther Burton), Joey Bishop (Ralph Randazzo), Bob Denver (Willie Owens), Walter Brennan (Pop Gillis), Victor Buono (capitano), Jack Gilford (Avery Dugan), Jamie Farr (Mario), David J. Stewart (Samson Link), Corinne Cole (Doris Miller), Jackie Joseph (Imogene Harris), Bryan O'Byrne (Maxwell), Robert Ball (Grayson), Dodo Denney (Bertha), Luther James (Jess), Mickey Deems (ubriaco), Lennie Bremen (l'uomo alla finestra), Cordy Clark (la donna alla finestra), Thom Carney (I guardia), Khalil Bezaleel (II guardia) - **p.**: Norman Maurer per la Norman Maurer Productions - **o.**: U.S.A. 1966-67 - **d.**: Columbia-Ceiad.

WICKED DREAMS OF PAULA SCHULTZ, The (La minigonna proibita della compagna Schultz) — **r.**: George Marshall - **s.**: Ken Englund - **sc.**: Burt Styler, Albert E. Lewin, Nat Perrin - **f.** (technicolor): Jacques Marquette - **m.**: Jimmie Haskell - **scg.**: Edward L. Ilou - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Elke Sommer (Paula Schultz), Bob Crane (Bill Mason), Werner Kemplerer (Klaus), Joey Forman (Herbert Sweeney), John Banner (Weber), Leon Askin (Oscar), Maureen Arthur (Barbara Sweeney), Robert Carricart (Rocco), Theo Marcuse (Owl), Larry D. Mann (Grossmeyer) - **p.**: Edward Small e Grant Whytock per la E. Small Prod.-U.A. - A Transamerica Corp. - **o.**: U.S.A., 1967 - **d**: Dear-U.A.

WILD ANGELS (I selvaggi) — **r.**: Roger Corman - **m.**: Mike Curb - **mo.**: Monty Helman - **d.**: Italian International Film (regionale).

Vedere altri dati a pag. 23 e giudizio di Mario Verdone a pag. 3 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Festival di Venezia).

YOU'RE A BIG BOY NOW (Buttati, Bernardo!) — **r.**: Francis Ford Coppola.

Vedere altri dati e recensione di Fabio Rinaudo a pag. 275 del n. 7-8, luglio-agosto 1968.

ZIMMER 13 (Professionisti per una rapina) — **r.**: Harald Reinl - **s.**: liberamente tratto dal romanzo di Edgar Wallace «Room 13» - **sc.**: Quentin Philips - **f.** (ultrascope): Ernest W. Kalinke - **m.**: Peter Thomas - **scg.**: Wilhelm Vorweg e Walter Kutz - **c.**: Irms Pauli - **mo.**: Jutta Hering - **int.**: Joachim Fuchsberger (Gray), Walter Rilla (Marney),

Karin Dor (sua figlia), Siegfried Schürenberg (Sir John), Eddi Arent (Higgins) ,Richard Häussler, Kai Fischer, Hans Clarin, Benno Hoffmann, Kurt Pieritz, Bruno W. Pantel, Eric Radolf - **p.**: Rialto - **o.**: Germania Occi., 1964 - **d.**: regionale.

ZORRO IL RIBELLE — **r.** e **s.**: Pietro Pierotti - **sc.**: P. Pierotti, Gianfranco Clerici - **f.** (eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Pier Vittorio Marchi - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Howard Ross [Renato Rossini] (Zorro / Don Ramiro), Dina De Santis (Isabel), Charles Borromel (Luis), Arturo Dominici (Don Alvarez), Gabriella Andreini (Nina), Ted Carter (Cobra), Massimo Carocci, Edoardo Toniolo - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: regionale.

Riedizioni

ALAMO, The (La battaglia di Alamo) — **r.**: John Wayne - **d.**: Dear-U.A.

Vedere dati e giudizio di Paolo Valmarana a pag. 75 del n. 6, giugno 1961.

ALTA INFEDELTA' — **r.**: Franco Rossi, Elio Petri, Luciano Salce, Mario Monicelli - **d.**: Medusa (regionale).

Vedere dati a pag. 18 del n. 3, marzo 1964.

AMANTS, Les (Les amants) — **r.**: Louis Malle - **m.**: Brahms - **altri int.**: Georgette Labbé, Michèle Girardon, Pierre Frag, Gib Grossac, Lucienne Hamon, Claudette Mansarat - **d.**: regionale.

Vedere altri dati a pag. 32 e giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 19 del n. 10-11, ottobre-novembre 1958 (Mostra di Venezia).

ARTE DI ARRANGIARSI, L' — **r.**: Luigi Zampa - **altro sc.**: Rodolfo Sonego - **altro scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Mario Serandrei - **altri int.**: Franco Migliacci, Gino Baghetti, Antonio Acqua, Francesco Cervilli, Gina Moneta Cinquini, Turi Pandolfini, Giacomo Furia, Peppino Nicolosi, Giuseppe Stagnetti, Arcibaldo Layall, Gustavo Giorgi; Wando Tress, Gaetano Verna, Victor Ledda, Tullio Tomadoni, Piero Pastore, Luigi Moneta, Gianni Baghino, Virginia Onorato - **d.**: Euro.

Vedere altri dati a pag. 79 e giudizio di Nino Ghelli a pag. 80 del n. 3, marzo 1955.

BAMBI (Bambi) — **r.**: Tom Codrick, Robert Cormack, Lloyd Harting, David Hilberman, Dick Kelsey, McLaren Stewart, Al Zinnen - **d.**: Rank.

Vedere altri dati a pag. 72 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Filmografia ragionata di Walt Disney, a cura di Ernesto G. Laura).

BIG HEAT, The (Il grande caldo) — **r.**: Fritz Lang - **s.**: dal romanzo « La città scotta » di William P. McGivern - **sc.**: Sydney Boehm - **f.**: Charles Lang - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.** Robert Peterson - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando, Alexander Scourby, Lee Marvin, Janette Nolan, Willis Bouchey, Peter Whitney, Robert Burton, Adam Williams, Howard Wendell, Criss Alcaide, Michael Granger, Dorothy Green, Carolyn Jones, Ric Roman, Dan Seymour, Edith Evanson, Linda Bennett, Kathryn Eames, Rex Reason - **p.**: Robert Arthur per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: regionale.

BLOCKHEADS (Stanlio e Ollio teste dure - già: **Vent'anni dopo)** —

r.: John G. Blystone - **s.** e **sc.** Charles Rogers, Felix Adler, James Parrott, Harry Langdon, Arnold Belgard - **f.**: Art Lloyd - **m.**: J. Falenito - **e.s.**: Roy Seawright - **mo.**: Bert Jordan - **int.**: Stan Laurel, Oliver Hardy, Patricia Ellis, Minna Gombell, Billy Gilbert, James Finlayson, Harry Woods, Harry Stubbs, William Royle - **p.**: Hal Roach e Hal Roach jr. per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1938 - **d**: Indipendenti Regionali.

CIMARRON (Cimarron) — **r.**: Anthony Mann - **d.**: M.G.M.

Vedere dati e giudizio di Tino Ranieri a pag. 180 del n. 7-8, luglio-agosto 1961.

COMANCHEROS, The (I Comanceros) — **r.**: Michael Curtiz - **d.**: regionale.

Vedere dati e giudizio di Tullio Kezich a pag. 62 del n. 2, febbraio 1962.

GASTONE — r.: Mario Bonnard - **d.**: regionale.

Vedere dati a pag. 117 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

GRASS IS GREENER, The (L'erba del vicino è sempre più verde) — **r.**: Stanley Donen - **d.**: Universal.

Vedere dati a pag. 185 del n. 7-8, luglio-agosto 1961.

HATFUL OF RAIN, A (Un cappello pieno di pioggia) — **r.**: Fred Zinnemann - **d.**: regionale.

Vedere dati a pag. 98 e giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 24 del n. 10, ottobre 1957 (Mostra di Venezia).

HEMINGWAY'S ADVENTURES OF A YOUNG MAN (Nell'inferno degli eroi - già **Le avventure di un giovane)** — **r.**: Martin Ritt - **d.**: regionale.

Vedere dati e giudizio di Leonardo Autera a pag. 102 del n. 11, novembre 1962.

HIGH NOON (Mezzogiorno di fuoco) — **r.**: Fred Zinnemann - **d.**: regionale.

Vedere dati a pag. 42 del n. 7-8, luglio-agosto 1961 (Filmografia di Clark Gable e Gary Cooper).

HOME FROM THE HILL (A casa dopo l'uragano) — **r.**: Vincente Minnelli - **d.**: M.G.M.

Vedere dati a pag. 41 e giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 34 del n. 5-6, maggio-giugno 1966 (Festival di Cannes).

JUDGEMENT AT NUREMBERG (Vincitori e vinti) — **r.**: Stanley Kramer - **d.**: Dear-U.A.

Vedere dati e giudizio di Fernaldo di Giammatteo a pag. 67 del n. 1, gennaio 1962.

KING AND I, The (Il re ed io) — **r.**: Walter Lang - **s.**: da « Anna and the King of Siam » di Margaret Landon e dalla commedia musicale di Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II - **sc.**: Ernest Lehamn - **f.** (cinemascope 55, eastmancolor): Leon Shamroy - **super. m.**: Alfred Newman - **scg.**: Lyle Wheeler, John De Cuir - **c.**: Irene Sharaff - **mo.**: Robert Simpson - **int.**: Deborah Kerr, Yul Brynner, Rita Moreno, Martin Benson, Terry Saunders, Rex Thompson, Carlos Rivas, Patrick Adiarte, Alan Mowbray, Geoffrey Toone, Yuriko, Marion Jim - **p.**: Charles Brackett per la 20 Century Fox - **o.** U.S.A., 1956 - **d.**: regionale.

NO WAY OUT (Uomo bianco, tu vivrai) — **r.**: Joseph L. Mankiewicz - **s.** e **sc.**: J.L. Mankiewicz, Lesser Samuels - **f.**: Milton Krasner - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Lyle Wheeler; George W. Davis - **mo.**: Barbara McLean - **e.s.**: Fred Sersen - **int.**: Richard Widmark, Linda Dar-

nell, Stephen McNally, Sidney Poitier, Mildred Joanne Smith, Harry Bellaver, Stanley Ridges, Dots Johnson, Amanda Randolph, Bill, Walker, Ruby Dee, Ossie Davis, Ken Christy, Frank Richards, George Tyne, Ray Teal, Robert Adler, Bert Freed, Jim Toney, Maude Simmons, Will Wright, Harry Lauter, Harry Carter, Don Kohler, Ray Hyke, Wade Dumas, Fred Graham, William Pullen, Jasper Weldon, Ruben Wendorf, Ernest Anderson, Kitty O'Neil, Frank Overton, Victor Kilian, sr., Mack Williams, Dick Paxton, Eleanor Audley, Doris Kemper, Stan Johnson, Phil Tully, J. Louis Johnson, Ian Wolfe, Emmett Smith, Ralph Dunn, Ruth Warren, Robert Davis, Ann Morrison, Ann Tyrrel, Eda Reis Merin, Kathryn Sheldon, Ralph Hodges, Thomas Ingersoll - **p.:** Darryl F. Zanuck per 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1950 - **d.:** regionale.

NUN'S STORY, The (Storia di una monaca) — **r.:** Fred Zinnemann - **d.:** W.B.

Vedere dati a pag. 126 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

REPRIEVE (Tre passi dalla sedia elettrica) — **r.:** Millard Kaufman - **d.:** regionale.

Vedere dati a pag. 38 del n. 5, maggio 1963.

ROBE, The (La tunica) — **r.:** Henry Koster - **s.:** Lloyd C. Douglas - **sc.:** Philip Dunne - **f.** (cinemascope, technicolor): Leon Shamroy - **adatt.:** Gina Kaus - **m.:** Alfred Newman - **scg.:** Lyle Wheeler, George W. Davis - **mo.:** Barbara McLean - **int.:** Richard Burton, Jean Simmons, Victor Mature, Michael Rennie, Jay Robinson, Dean Jagger, Torin Thatcher, Richard Boone, Betta St. John, Jeff Morrow, Ernest Thesiger, Dawn Addams, Leon Askin, Helen Beverly, Frank Pulaski, David Leonord, Michael Ansara, Jay Novello, Nicolas Koster, Frank De Kova, Harry Shearer, Francis Pierlot, Emmett Lynn, Thomas Brown-Henry, Sally Corner, Rosalind Ivan, Anthony Eustrel, Arthur Page, Pamela Robinson, Peter Reynolds, Virginia Lee, George Melford, Eleonor Moore, Irene Demetrion, Dan Ferniel, Leo Curley, George Robotham, Alex Pope, Gloria Saunders, Jean e Joan Corbett, Percy Helton, Ed Mundy, Anthony Jochim, Van Des Autels, Roy Gordon, Hayden Rorke, George E. Stone, Ben Astar, Marc Snow - **p.:** Frank Ross per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1953 - **d.:** regionale.

SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS (7 spose per 7 fratelli) — **r.:** Stanley Donen - **s.:** Stephen Vincent Benet - **sc.:** Albert Hackett e Frances Goodrich, Dorothy Kingsley - f. (cinemascope, ansco color): George Folsey - **m. canzoni:** Johnny Marcel e Gene De Paul - **scg.:** Cedric Gibbons, Urie McCleary - **mo.:** Ralph E. Winters - **coreogr.:** Michael Kidd - **int.:** Howard Kell (Adam), Jane Powell (Milly), Jeff Richards (Benjamin), Russ Tamblyn (Gideon), Tommy Rall (Frank), Marc Platt (Daniel), Matt Mattox (Caleb), Jacques d'Amboise (Ephraim), Julie Newmeyer (Dorcas), Nancy Kilgas (Alice), Betty Carr (Sarah), Virginia Gibson (Liza), Ruta Kilmonis (Ruth), Norma Doggett (Martha), Ian Wolfe (rev. Elcott), Howard Petrie (ete Perkins), Earl Barton (Harry), Dante Di Paolo (Matt), Kelly Brown (Carl), Matt Moore (zio di Ruth), Dick Rich (padre di Dorcas), Marjorie Wood (signora Bixby), Russell Simpson (Bixby), Fred Curt, Alex Sondowitch - **p.:** Jack Cummings per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1954 - **d.:** M.G.M.

SEVEN YEAR ITCH, The (Quando la moglie è in vacanza) — **r.:** Billy Wilder - **mo.:** Hugh S. Fowler - **altri int.:** Evelyn Keyes (e non Kent), Sonny Tufts (e non Tuft), Oscar Homolka, Marguerite Chapman, Victor Moore, Roxane, Donald McBride, Carolyn Jones, Butch Bernard, Doro Merande, Dorothy Ford - **d.:** regionale.

Vedere altri dati a pag. 73 del n. 1, gennaio 1956.

SPLENDOR IN THE GRASS (Splendore nell'erba) — **r.:** Elia Kazan - **d.:** W.B.

Vedere dati a pag. 78 del n. 11-12, novembre-dicembre 1961.

TEN COMMANDMENTS, The (I dieci comandamenti) — **r.:** Cecil B. De Mille - **d.:** Paramount.

Vedere dati e giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 43 del n. 3, marzo 1958.

TERZO MONDO

rivista trimestrale di studi, ricerche e documentazione
sui paesi afro-asiatici e latino-americani
diretta da Umberto Melotti

Sommario del n. 2 anno I - ottobre-dicembre 1968

Direzione ed Amministrazione: via G.B. Morgagni 39 - 20129 Milano - Italia abbonamento ordinario L. 3.500; sostenitore L. 5.000; un numero L. 900. Estero: Subscription/Abonnement/Suscripciòn: U.S. $ 6 or the equivalent Conto Corrente Postale n. 3/56111 intestato a «Terzo Mondo» - Milano.

Offerta speciale

Catalogo Bolaffi del cinema italiano [L. 14.000] + abbonamento 1968 a "Bianco e Nero,, [L. 5.000] a sole L. 16.500 [anziché L. 19.000]

oppure abbonamento semestrale a "Bianco e nero" in omaggio agli acquirenti del Catalogo Bolaffi [L. 14.000] anche a rate

Vi ordino con la presente

☐ Abbonamento 1968 a « Bianco e Nero » (L. 5.000) + Catalogo Bolaffi del cinema italiano (L. 14.000) a L. **16.500** franco di porto in Italia

☐ Catalogo Bolaffi del cinema italiano a L. **14.000** + abbonamento semestrale in **omaggio** a « Bianco e Nero »

Pagamento

☐ anticipato sul ns. c.c.p. 2/43233 intestato a:
G.B.E. Giulio Bolaffi Editore, via E. Duse 2, 10123 Torino

☐ anticipato a ½ ____________________

☐ contro assegno

☐ n. __________ rate mensili di L. ____________ caduna (prima rata contro assegno; rata minima L. 2.000)

Nome ____________________ Cognome ____________________

Via ____________________ Città ____________________

Firma ____________________ Data ____________________

SAGGI

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI SU CARL MAYER

(Mostra di Venezia 1967) - *a cura di Mario Verdone (II parte)*

I LIBRI